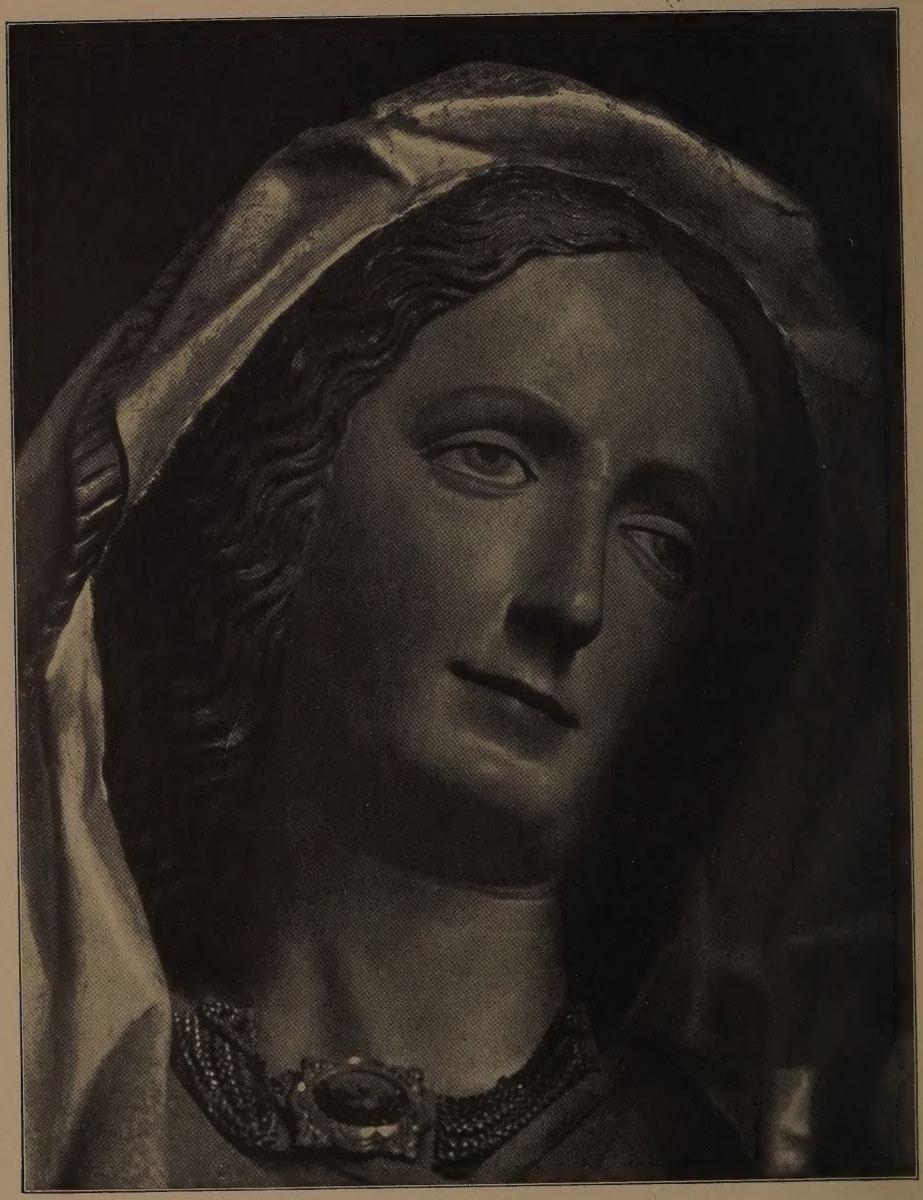
WITHDRAWN

DEUTSCHE MEISTER

HERAUSGEGEBEN VON KARL SCHEFFLER
UND CURT GLASER



Hans Multscher: Kopf der Maria in Sterzing

HANS MULTSCHER

VON

KURT GERSTENBERG

021180101000178

MIT 175 ABBILDUNGEN

IM INSEL-VERLAG / LEIPZIG 1928

WILHELM WAETZOLDT
DEM GESCHICHTSSCHREIBER DER
DEUTSCHEN KUNSTWISSENSCHAFT

VORWORT

DER Name des Bildhauers und Malers Hans Multscher ist dem deutschen Volke fast unbekannt. Noch immer lebt in weiten Kreisen die tiefgewurzelte Vorstellung von der alleinigen Bedeutung der Nürnberger Kunst und ihrer Meister im 15. Jahrhundert. Aber in der ersten Hälfte des Jahrhunderts liegt das Prinzipat der bildenden Künste unzweifelhaft in Schwaben, und mit Multscher fällt die Führerschaft in der Plastik an Ulm. Sein Name wird künftig auch in der knappsten Übersicht der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts nicht mehr fehlen dürfen. In der Zeit von etwa 1430 bis 1460 hat Deutschland keinen größeren Bildhauer besessen.

In der Kunstwissenschaft freilich spielt das Multscherproblem seit dem Bekanntwerden des Wurzacher Altars 1901 eine wichtige Rolle. Zuletzt hat sich Wilhelm Pinder im Handbuch der Kunstwissenschaft 1926 um seine Lösung gemüht. Multschers Lebenswerk baut sich in drei Stufen mächtig vor uns auf. Drei umfangreiche Werke sind durch Inschriften oder Urkunden als seine Arbeiten gesichert. Von ihnen muß jede methodische Untersuchung ausgehen, die über die Gesamtleistung Multschers und seiner Werkstatt ein klares Bild gewinnen will. Zahlreiche Werke aus Multschers Werkstatt und Schule, die sich als Bogensteine zwischen diese drei Pfeiler einfügen lassen, habe ich auf vielen Fahrten durch das württembergische Oberland und durch Bayrisch-Schwaben kennen gelernt, so daß allein schon durch dies bisher unbekannte Material eine neue Grundlage für die Multscherfrage geschaffen worden ist.

Für Photographieen und Auskünfte habe ich zu danken: Prof. Dr. Baum, Ulm; Dr. Boßert, Berlin; Prof. Dr. Braune, Breslau; Museumsdirektor Dr. Buchheit, Stuttgart; Dr. Christ, Stuttgart; Pfarrer Christa, Untereichen; Geh. Rat. Dr. Clemen, Bonn; Museumsdirektor Dr. Demmler, Berlin; Prof. Dr. Frey, Wien; Geh. Rat Dr. Friedländer, Berlin; Geh. Rat Dr. Goldschmidt, Berlin; Konservator Dr. Gröber, München; Geh. Rat Dr. Halm, München; Dr. Kieslinger, Wien; Konservator Dr. Koch, Berlin (Stuttgart); Dr. Schefold, Ulm; Konservator Dr. R. Schmidt, Stuttgart; Prof. Dr. Schmitt, Greifswald; Dr. Marie Schütte, Leipzig.

Im besonderen fühle ich mich Herrn Prof. Dr. Hamann, Marburg, und Herrn Prof. Dr. Weise, Tübingen, verpflichtet. Prof. Hamann fuhr auf meine Bitte selber nach Sterzing und machte trotz der Ungunst der allzu hohen Aufstellung die prächtigen Aufnahmen der Schreinfiguren, die deren Bedeutung zum ersten Mal völlig gerecht werden. Prof. Weise aber stellte mir mit großzügigem Entgegenkommen das in der photographischen Inventarisation durch das Tübinger Institut für Kunstgeschichte gewonnene Multschermaterial zur Verfügung. Die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft gewährte mir eine Beihilfe zum Studium burgundischer Kunstdenkmäler, für die ich auch hier meinen Dank aussprechen möchte.

Halle a. S., im September 1927 KURT GERSTENBERG

EINLEITUNG

MULTSCHERS LEBEN UND DIE ULMER KUNST VOR SEINER ZEIT

„ANNO XXVIImo uff sampstag nach unsers herren uffarttag Empfiengen wir zu burger Hannsen Multscher den bildhower also das er furbas by uns stevrfry sitzen und sust aller ander gebott gehorsam und wärtig sin sol als andre unsere Burger ungewarlich."

Dieser Eintrag von 1427 im Bürgerbuch der Stadt Ulm ist die erste urkundliche Nachricht über den Bildhauer Hans Multscher, der der Kunst Ulms, ja ganz Schwabens, ein neues Gesicht geben sollte. Das Bürgerrecht konnte jedem Meister erteilt werden, die Vergünstigung der Steuerfreiheit aber beweist, daß Multscher schon damals ein Meister von anerkannter Bedeutung war, um dessen dauernde Anwesenheit es dem Rat der Stadt zu tun war. Multscher war kein Kind der Reichsstadt, sondern aus Reichenhofen, einem Dorf bei Leutkirch im Allgäu, gebürtig, wie er in den gesprächigen Inschriften der Kargnische 1433 und des Wurzacher Altars 1437 selber kundtut. Wann er geboren ist, wissen wir nicht, doch dürfen wir schon aus der Aufnahme als Ehrenbürger 1427 schließen, daß das Geburtsdatum nicht später als 1400 liegt.

Der Rat Ulms wird Multscher von vornherein bestimmte Aufgaben zugedacht gehabt haben. Zur Würde kam das Amt. Die großartigen Bauunternehmungen der Stadt, die Pfarrkirche Unserer lieben Frau, das „Münster" genannt, und das Rathaus, waren so weit gediehen, daß man an eine reiche plastische Ausschmückung denken konnte. Wenn Multscher in einer Steuerrolle von 1431 als „Bildmacher und geschworner Werkmann" bezeichnet wird, so darf daraus geschlossen werden, daß er bestimmte amtliche Verpflichtungen hatte. Die ehrenvolle Aufnahme, die ihm die Stadt gewährte, entsprach nicht der Renaissanceauffassung vom freien Künstler, mit der italienische Städte Bildhauer beriefen, wie etwa Padua den Donatello oder Venedig den Verrocchio, um ein großes Denkmal hinzustellen, sondern sie blieb in den Gepflogenheiten des deutschen Mittelalters. Der Künstler, der im Dienste der Stadt Bildwerke für das Münster meißelte, kam damit zu einer, wenn auch lockeren Verbindung mit der Bauhütte. Doch deutet die Aufnahme als Ehrenbürger darauf, daß Multscher dem Verband der Bauhütte gegenüber eine größere

Selbständigkeit gewahrt blieb. Auch die nicht ganz geklärte Bezeichnung Multschers als geschworner Werkmann ist wohl dahin zu verstehen, daß er als ein nur der Stadt Verpflichteter und verantwortlicher Meister wirkte.

Abb. 1. Rathaus zu Ulm. Prachtfenster mit Multschers Figurengruppe

Dagegen ist anzunehmen, daß er sogleich in die Zunft der Steinbildhauer eintrat und später auch in die Zunft der Maler und Schnitzer, die in Ulm wie in einigen anderen freien Reichsstädten neben der Zunft der Steinbildhauer stand. Wer beides ausüben wollte, Bildschnitzen in Holz und

Bildhauen in Stein, mußte beiden Zünften angehören. Die neue Arbeitsform, der die Zukunft gehörte, war die Werkstatt, der eine Künstlerpersönlichkeit ihren individuellen Stempel aufdrückte. Der Übergang Multschers zur Zunft der Bildschnitzer bedeutete für ihn auch den Übergang zu einem weicheren Bildstoff, dem Holz, das frei bewegte Umrisse der Form erlaubt. Aber Multschers Ausdruckswillen stand dem entgegen; sein Stil sprach sich am reinsten aus unter Wahrung der Blockmasse.

Jedenfalls läßt sich durch Stilvergleich erweisen, daß Multscher in der Frühzeit Steinbildhauer und Holzschnitzer war. Vielleicht darf auf ihn der Eintrag im Hüttenbuch des Münsters am Samstag nach Margarethen 1431 bezogen werden: „dem bildhower geben 5 Gulden von den bilden die by dem Heiltum Huß stan werden", eine Abschlagszahlung also für Bildwerke am Sakramentshäuschen, an dem seit 1428 gearbeitet wurde, das aber schon in den Jahren nach 1467, kurz nach Multschers Tode, einem neuen an derselben Stelle, der Nordecke des Choreingangs, weichen mußte. Seit der Mitte der dreißiger Jahre scheint Multscher nur noch Bildwerke für Schreine geschnitten und gemeißelt zu haben. Sein künstlerisches Leben wird damit symptomatisch für die große künstlerische Wandlung des Jahrhunderts. Die Glanzzeit der Bauhüttenplastik war vorüber. Der Sinn für fromme Stiftungen kam der inneren Ausstattung der Kirchen zugute. Multscher verstand seine Zeit, wenn er Altarbauer — Tafelmeister nach dem damaligen Sprachgebrauch — wurde. Sicher sind von den Werken Multschers im Münster und in anderen Kirchen Ulms beim Bildersturm 1531 manche untergegangen, aber seine Tätigkeit war wohl von Anfang an nicht nur auf die eine Stadt beschränkt. War er etwa jener „maister von Ulm", dem der Kirchenpfleger Hainrich Rudolf 1430 den Fronaltar für das Überlinger Münster verdingte? Auch das gehört zu den Fragen, die offenbleiben müssen, weil nur die Nachrichten, nicht die Werke uns erhalten geblieben sind. Erst am Ende von Multschers Leben fließen die Quellen reichlicher und lassen Einblick tun in die Entstehung eines seiner letzten großen Werke, des Hochaltars der Frauen-

kirche in Sterzing 1456–1458 jenseits der Alpen auf Tiroler Boden – so weit war des schwäbischen Meisters Ruf gedrungen.

Anfang 1467 war Multscher gestorben. Denn am Freitag nach dem „Sonntag daran man singt letare“ (13. März) 1467 urkundet der Graf Hans von Linhain, daß er zu einer Jahrzeit für Meister Hans Multscher, den Bildhauer zu Ulm, und Adelhait Kitzin, seine eheliche Hausfrau

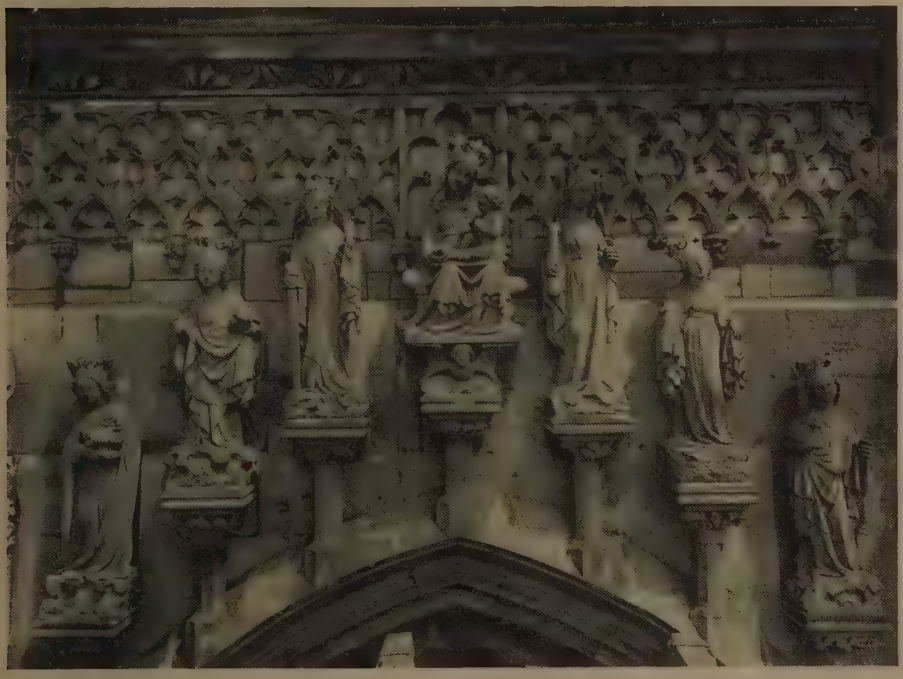


Abb. 2. Meister Hartmann: Stirnwand der Westvorhalle des Ulmer Münsters

selig um 37 Florin und zwei Ort eines Gulden aus seinen Gütern zu und um Linhain anderthalb Florin rheinisch ewigen Zins an die Nachlaßpfleger verkauft habe. Multscher war also verheiratet gewesen, und seine Frau war schon vor ihm gestorben. Der Meister hatte in seinem Testament eine jährlich zu haltende Messe für sich und seine Frau bestellt, die für alle Zukunft durch die Zinsen der Hypothek sichergestellt werden

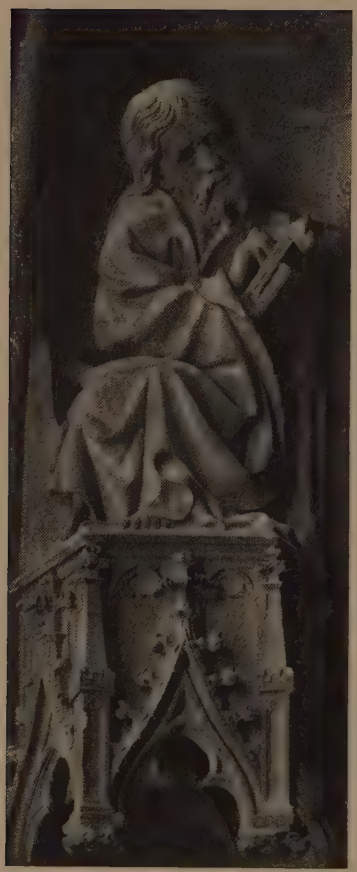


Abb. 3. Meister ✝W: Apostel am Westportal des Ulmer Münsters

sollte. Am 9. September des folgenden Jahres erfolgt die Stiftung dieser Messe an einem Seitenaltar in Unserer lieben Frauen Pfarrkirche. Die Nachlaßpfleger Hans Multschers und seiner Frau, die Bürger Hans Ehinger genannt Österreicher und Hans Hutz urkunden, daß sie nach dem Befehl dieser beiden für deren und ihrer Vorderen und Nachkommen Seelenheil zu einer je am Sonntag Reminiscere zu begehenden Jahrzeit die anderthalb Gulden jährlichen und ewigen Zinses gegeben haben.

*

Die Geschichte Hans Multschers ist mehr als die Geschichte irgendeiner Werkstatt in dem reichsten Jahrhundert deutscher Bildhauerei und Malerei. Die erste wirklich greifbare Künstlerpersönlichkeit des 15. Jahrhunderts führt Multscher auch die entscheidende Stilwende zum spätgotischen Realismus herauf. Dazu gehört ein starker männlicher und leidenschaftlicher Geist. Aber dieser Grundcharakter Multschers ist bis heute verkannt worden. Der Bildhauer gilt als der sanfte lyrische Schwabe, obwohl neben den Gemälden des Wurzacher Altars gerade auch die plastischen Werke seiner Jugend dramatische Leidenschaft atmen. Niemals sind es die zarten biegsamen Talente, die einen neuen Stil aus den Angeln heben, sondern immer die Ingenien von energischer Spannkraft. Das Urteil, das Vorurteil über Multscher entstand durch einen falschen deduktiven Schluß aus der allgemein bekannten künstlerischen Haltung Ulms im 15. Jahr-

hundert. Denn zweifellos ist die geistige Atmosphäre Ulms schon in der Zeit, als Multschers Wirken begann, von dieser friedsamen Stille und sanften Idealität erfüllt, die sich ohne den Drang, der Natur näherzukommen, in einem Schönheitskanon Genüge tut. Es war das Schicksal, nicht so sehr der Kunst Multschers selber, als der seiner Werkstatt, daß sie dem unwiderstehlichen Druck dieser Atmosphäre allmählich nachgeben mußte.

Abb. 4: Westportal des Ulmer Münsters

Multscher selber durchbrach und überwand den Stil des dekorativen Idealismus, aber er konnte seinen Nährboden nicht mitvernichten. Ganz allmählich ist daher seine Kunst von dem Ortsgeist gewandelt worden, so daß die Gesamthaltung seiner Spätwerke auch die Stimmung der Stadt Ulm enthält, allerdings in den Werken von Multschers eigener Hand sehr viel vergeistigter als in den derben Arbeiten der Gesellen seiner Werkstatt und der weiteren Schule in ihrer indolenten Sattheit. Der junge Multscher jedenfalls war ein Feuergeist. Wie ein Gestirn allmählich abkühlend, beschreibt er seine Bahn bis zu der Gehaltenheit der Stimmung,

die im Sterzinger Altar vor unsere Augen tritt. Aber wie sich Dürer durch die niederländische Reise aus der Erstarrung löste, so scheinen auch in Multscher nach dem Aufenthalt in Südtirol neue Kräfte entbunden, die sich in einer letzten uns erhaltenen Arbeit der Werkstatt, der Muttergottes in Maria-Mödingen auswirkten. Niemals allerdings ist er eintönig geworden in seinem Stil; gerade in Sterzing bleibt sein persönlicher Anteil charakteristisch durch den strömenden Reichtum der Erfindung.

*

In Ulm war keine große plastische Tradition vorhanden. So ehrgeizig die Bürger der Stadt waren, die gewaltigste Pfarrkirche hochzutürmen, so anspruchslos zeigten sie sich bei dem plastischen Schmuckprogramm. Von der abgebrochenen Vorgängerin der neuen Kirche, der Maria über Velt, wurden einige Portale übernommen, andere wurden neu gemeißelt, alle aber bleiben hinter den Erwartungen zurück, die man bei diesem Münster, der Großtat einer freien Bürgerschaft, erhofft. Verschieden untereinander sind sie Zeugnisse der raschen Stilwandlung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, von der einfachen Reliefreihung eines abstrakten Idealismus am Nordwestportal von 1356 bis zu mehrstufiger Tiefenschichtung eines unklaren Realismus im Zuge der drei Könige am Südwestportal nach 1380. Ihrer Herkunft nach sind die Portale schwache Ausläufer der Parlerkunst. Der Geist des Monumentalen war dieser Plastik verlorengegangen.

In der hohen Vorhalle des Münsters – Ulrichs von Ensingen geistreicher Baugedanke – war wohl schon von diesem Kirchenmeister ein reicher plastischer Schmuck geplant. Er kam jedoch erst nach seinem Tode 1419 zur Ausführung. An den Freipfeilern der Bogenhalle wurden vier Heiligenstatuen aufgestellt, an der Stirnwand der Vorhalle neunzehn Figuren auf Konsolen, wechselnd hoch über den Bogenöffnungen. Am Mittelpfeiler des Haupteingangs stand wohl die Muttergottes. An den beiden Fensterlaibungen darüber wurden die zwölf Apostel zwischen Sockel und Baldachinen eingereiht, in den großen rahmenden Archivolten

des Portals schließlich Martyrien und heilige Jungfrauen. Dieser ganze Zyklus entstand in der Werkstatt des Meisters Hartmann, der nicht Multschers Vorgänger, sondern ein nur wenig älterer Zeitgenosse war (erst 1428 erwarb er das Bürgerrecht).

Diese Plastik der Vorhalle muß man im Gedächtnis haben, wenn man Multschers Leistung richtig würdigen will. Die Figuren hoch oben an der Stirnwand, die sitzende Maria, umstanden von sechs heiligen Frauen und den zwölf Aposteln, sind wesentlich Werkstattarbeiten, auf dekorative Gesamtwirkung abgestellt. In den träumerisch weichen Gesichtern, den schiefgelegten Köpfen klingt die Gefühlsinnigkeit der hohen Gotik nach. Mäntel aus schwerem Stoff mit weichwelligen Rändern und Falten in ununterbrochen gleitendem Fluß sinken wie müde zu Boden. Das wichtigste Beispiel von Hartmanns Stil ist die Muttergottes am südlichen Freipfeiler. Der ovale Gesamtumriß der Figur, unten zu breitem Sockel auseinanderfließend, gibt ebenso den Zeittypus wie die horizontale Lagerung des schweren Kindes, das von beiden Händen getragen wird, die zugleich Auflager der zu beiden Seiten symmetrisch niederpendelnden Falten sind. Das Largo der Faltenbewegung aber ist ulmisch, hartmannisch. Weich sackende Schüsselfalten unterhalb des Kindes. Die Falten am Boden in lautlosem Niederschleichen. Verträumtes Mutterglück, aus Augen und Mundwinkeln lächelnd, gibt dem breiten Gesicht dumpfe Lieblichkeit, wie das Ungelöste der geistigen Impulse

Abb. 5
Meister Hartmann: Freipfeiler-Maria

dieser Gottesmutter überhaupt das Gepräge verleiht. Die kräftige Körperlichkeit ist noch unartikuliert. Der dekorative Charakter überwiegt. Die Gewandmassen sind eigentlich nur für die vordere Ansicht angeordnet. Das sind die Hauptwesenszüge der Plastik Meister Hartmanns.

Mit den zwölf sitzenden Aposteln in den Bogenlaibungen der beiden Fenster im Westportal ist diese windstille Stilhaltung gewichen. Gnomenhaft zusammengekauert, doch voll eigentümlicher Beweglichkeit sind die zwölf Boten am Werke. Ihr emsiges Schreiben und Lesen geschieht unter gotterfülltem Zwang. Überraschend lebendiger Ausdruck spricht in den Gesten und in den Mienen der großen Köpfe. Absatzlos schwingende Gewänder mit zügig weichen Falten, aber darunter ein Körper, der die Glieder zu bewegen vermag. Das Erschließen geistiger Tiefen und die großkurvige Formgebung enthalten einen neuen Klang, der aufhorchen läßt. Urkundlich 1420 dem Meister Hartmann bezahlt, sind diese zwölf Boten Werke eines jungen genialen Bildhauers seiner Werkstatt, der das Steinmetzzeichen ⚓ in alle seine Arbeiten eingrub. Nicht von diesem Meister, aber auf gleicher künstlerischer Höhe stehen die Martyrien in den Portalarchivolten. Alle diese Werke gehören einer Stilwelle an, die auch bei den zwei Propheten am Chor an der Bergkirche in Laudenbach nach 1412, am Bischof Saarwerden-Grabmal im Dom um 1417 und am Petersportal in Köln und an der Dreifaltigkeitskirche in Trier zu beobachten ist. Von Nordwesten also kamen die Anregungen, die einen Stilwandel vorbereiteten. Die Parlerplastik, wie sie an den Portalen und an den Chorpfeilerfiguren in Ulm bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts sich auslebte, stand unter dem Einfluß von Osten, von Böhmen her. Mit Meister Hartmann und seiner Werkstatt wendet sich das Blatt. Die vorgeschrittenste der Dreipfeilerfiguren, der heilige Martin, hat seinen Vorgänger am Memorienportal im Mainzer Dom. Aber erst die drängend kräftige Gestaltung der Meister der sitzenden Apostel und der Heiligenmartyrien deutet auf einen neuen Stil hin, der im Westen, in Burgund, seinen Ausgang nahm. Das war die künstlerische Lage in Ulm, als Multscher 1427 in die Stadt kam.

ERSTER ABSCHNITT

DIE KARGNISCHE IM ULMER MÜNSTER

DAS früheste durch Inschriften gesicherte Werk Multschers, die Votivnische des Konrad Karg, steht noch an der ursprünglichen Stelle, aber sie ist nur als Ruine auf uns gekommen: 1433 vollendet, haben sie kaum hundert Jahre später am 21. Juni 1531 die Bilderstürmer zerschlagen. Die hohe Meisterschaft der Reste dieser Steinbildwerke, die vollendet schöne Steinbehandlung und die ungewöhnliche, bedeutende Anlage des ganzen Werkes lassen schließen, daß hier ein Markstein in der Geschichte der deutschen Plastik stand.

An der Ostwand des südlichen Seitenschiffes im Ulmer Münster zwischen Sakristei und Turmeingang ist die mächtige steinerne Nische tief in die Mauer eingelassen. Ein kräftig vorspringendes gotisches Gesims, in der Mitte mit einem bebänderten Helm gekrönt, schließt die Nische oben ab. Als unterer Abschluß dient ein breiter Inschriftstreifen mit zwei schräggestellten Wappen der Edlen von Karg zu Seiten. Inschriften rahmen auch das Bildfeld, in dessen Rechteck ein Stichbogen das Hauptfeld der Nische überwölbt. Die Figuren darin sollten nicht als flache Reliefschicht erscheinen, sondern freiräumlich vor tiefen wirksamen Gründen stehen. Eine repräsentative Szene spielte sich auf raumtiefer Bühne ab. Schrägwände führen zu beiden Seiten in die Tiefe zu zwei großen Fenstern, in denen geraffte Vorhänge sichtbar werden. Die Rückwand des Raumes füllt ein mächtiger Vorhang, den drei schwebende Engel gebreitet halten und dessen Enden zwei Engel, unter den Fenstern auf einer Stufe stehend, zur Seite raffen. Der schöne rhythmische Fall dieses Vorhangs erzeugt drei schmale Felder, großzügig belebte Folien für drei Figuren, die einstmals davor gestanden haben. Das bekunden auch noch die Farbspuren. Der Goldschimmer des Vorhangs setzt aus in drei senkrechten Streifen, die nur rot untermalt sind. Die kostspielige Vergoldung wurde offenbar dort gespart, wo sie, durch davorstehende Figuren verdeckt, doch nicht sichtbar gewesen wäre.

In der Mitte stand vermutlich Maria mit dem Kinde, zu Seiten standen neben den goldgemusterten roten Vorhängen der Fensternischen Heilige, wie sich aus den Resten von Inschriften schließen läßt, die oben

Abb. 6. Hans Multscher: Kargnische im Ulmer Münster

neben den Fenstern erhalten sind. Die Silben lassen sich auf die Heiligen Konrad und Diepold ergänzen, von denen wenigstens der eine als Namenspatron des Stifters Konrad Karg gesichert scheint. Und nun, darf man schließen, nahmen an dieser himmlischen Szene, die vor goldgestirntem blauen Grund spielte, auch der Stifter und vielleicht seine Frau oder ein anderes Mitglied der Familie teil, die neben Maria knieten, von ihren Schutzpatronen der Himmelskönigin empfohlen.

Dies Bildfeld faßten ein roter Wulst und eine tiefe blaue Hohlkehle

Abb. 7. Hans Multscher: Kargnische, Ausschnitt

ein, in deren schmalem Geleise zwölf Engel mit steilgestellten Flügeln gleiten, je drei zu Seiten und sechs zu Häupten, wobei ein Engel aus den Flügeln des andern wie aus Kelchblättern hervorwächst. Die Gotik hatte dem Schwebedasein ihrer Figuren im Übereinander an den Portalwänden doch immer noch die funktionelle Stütze des Kragsteins untergeschoben. Der neue Realismus Multschers gibt tatsächlich das wirbelnde Auf und Ab ohne architektonische Zwischenstützen. Um die Kehle wieder läuft rahmend eine Inschrift in prachtvoll markigen, erhaben eingemeißelten Buchstaben, die Maria, der also die Nische geweiht war, als jungfräuliche Gottesmutter und Himmelskönigin preist. Der Stifter ist

Abb. 8. Hans Multscher: Kargnische, Ausschnitt

es selber, der diese Worte spricht: Saluto te sancta maria virgo domina celorum regina ea salutatione qua salutavit te gabriel angelus dicens ave maria gracia plena dominus tecum spiritus sanctus superveniat in te et virtus altissimi et obumbravit tibi. Über dieser schönen Minuskelinschrift steigt dann in den oberen Ecken um die Brustbilder zweier Propheten herum in ziervollen Majuskeln eine weitere Inschrift auf. Sie erhebt sich auch inhaltlich über die Anrede des Stifters wie ein Lobgesang des Engelchors, ein in höchsten Steigerungen jubelnder Hymnus: O PREEXCELLENTISSIMA, CASTISSIMA, DULCISSIMA, GLORIOSISSIMA AC MISERICORDISSIMA DEI GENITRIX SEMPER VIRGO.

In dem vertieften Feld, das unter der Bildnische wie die Staffel unter den Altarschreinen sitzt, folgen noch zwei Inschriften, die uns noch wichtiger sind, da sie urkundliche Aussagen über die Entstehung der Nische enthalten. Die Inschriften sind vertieft eingemeißelt, eine trefflich klare Unterscheidung zu den Inschriften mit erhabenen Buchstaben auf den Rahmenleisten; denn jene bewegen sich in der Sphäre, die über die Erde hinausführen, diese aber sind Dokumente der irdischen Ruhmsucht. Die erste in großen Minuskeln nennt den Stifter und das Vollendungsdatum des Werks (nach Auflösung der Ligaturen): Iste labor qui ad instanciam praefidi ac circumspecti viri cunradi dicti karg civis ulmensis confectus est finitus ipsa die sancti johannis baptistae anno ab incarnatione domini millesimo quadringentesimo tricesimo tertio. Zu deutsch: Diese Arbeit, welche auf Betreiben des vorbedächtigen und umsichtigen Mannes Konrad genannt Karg, Bürgers zu Ulm, ausgeführt wurde, ist vollendet worden am Tage Johannis des Täufers im Jahre 1433 seit der Menschwerdung des Herrn.

Darauf folgt dann in kleinerer Schrift, aber in Majuskeln die uns wichtigste Inschrift, die den Künstler nennt. Ein neuer Geist weht uns aus diesem Denkmal entgegen. Es ist die Proklamation des modernen individuellen Schaffens im Norden, das sich im Bewußtsein seiner besonderen Leistung aus der bisherigen vom Strom allgemeiner Empfindung getragenen künstlerischen Produktion herausheben will. Die Plastik ist hier aus dem abstrakten Nebeneinander von Figuren zu räumlicher Konkretheit vorgedrungen, hat die Weiheszene zunächst mit dem von Engeln getragenen Vorhang räumlich umhegt und stellt diese Gruppe in den von zwei Fenstern wirksam durchbrochenen Raum von trapezförmigem Grundriß. Die Darstellung der Beziehungen vom Menschen zur Gottheit, die hier als plastische Gruppe in szenischer Einheit gegeben wird, war etwas Neues für Schwaben, wenn auch oberrheinisch-schwäbische Altäre schon um 1350 kleine Figuren zu Gruppen vereinigt enthalten.

Denn zugleich mit dieser neuen malerischen Einheit der plastischen Gruppe in schattiger Nische kündigt sich in der Größe der Figuren eine

neue Monumentalgesinnung an. Das 14. und beginnende 15. Jahrhundert pflegten Statuetten in zwei Reihen übereinander in einem Altarschrein zu schachteln. Multscher hat mit ganz anderen Maßstäben gerechnet, indem er seine Figuren fast lebensgroß bildete. Die Steinfiguren standen auch nicht in eintönigem Steingrau da. Die Farbe muß den ursprünglichen Eindruck wesentlich mitbestimmt haben, eine kräftige dekorative Farbhaltung, auf dem Dreiklang Gold, Blau und Rot aufgebaut.

Die Figurenreste aber zeigen, daß Multschers Kunst nicht auf eine kleine enge Melodie angewiesen war, sondern daß ihr ein großer Gestaltungsreichtum von bewegter Lebendigkeit zu Gebote stand. Zunächst die beiden untersten Engel in der Umrahmung: ihre zylindrische Plastik ist durch ihre dekorative Stellung in der Hohlkehle bedingt. In dieser Gebundenheit aber hat eine reiche künstlerische Phantasie Variationen geschaffen. Die schlanken Körper sind in den Hüften stark gedreht. Die Beine noch in der vorderen Ebene, der Oberkörper der Gottesmutter zugewandt, scheinen sie sich emporzuschrauben. Die gereckten Köpfe und die betenden Hände sind spannungserfüllt. Die langen Hemden, in denen diese Engel auffahren, sind um die Hüften gegürtet, wo der blusige Überfall in knorpligen Falten aufgepufft ist. Das rasche Aufwärts reißt langlaufende tiefe Faltenzüge, preßt den Stoff gegen die Füße, die darunter sichtbar werden und läßt das langnachhängende Ende in der Luftströmung flattern. In diesem strudelnden Nachziehen der Gewänder erfindet Multscher kontrastreiche Motive. Beim Engel links ist die Bewegung, die im Hemd unterhalb der Füße brandet, in jenem charakteristischen winkligen, aber doch weich gerundeten Graten modelliert, aus dem gleichen Gefühl für plastische Masse, die das Hemd am Hals nicht liniendünn, sondern in wulstigem Ring enden läßt. Die Gewandung des Engels rechts hat mehr ornamentales Gepräge. Wer diesen Schnörkel auswendig weiß, den der wellende Saum des langen Hemdes schwingt, der kennt einen charakteristischen Zug aus der Handschrift des jungen Multscher.

Im Gegensatz zu der zierlichen Bewegungsanmut dieser Engel hat Multscher die großen Engelgestalten, die den Vorhang zur Seite raffen,

mit einer eindrucksvollen Würde begabt. Ihre Bewegung fließt in feierlicher Ruhe, und doch steckt eine eigentümlich dynamische Intensität in der Körperneigung und -wendung dieser würdevollen Gestalten. Schwere Stoffmassen überströmen die Figur links und schaffen ihr eine breite Basis. Zugleich betonen sie in ihrem schleifenden Hängen das weiche Wandeln des Engels. Man muß sich seine Körperhaltung ganz klarmachen: es ist der linke Fuß, der sichtbar wird. Der Engel biegt sich mit dem Vorhang zur Seite, dreht sich in den Hüften und wendet zugleich in stärkster Drehung den Kopf der Gottesmutter zu.

Mit dieser biegsamen Schönheit der Körpermotive verbindet sich ein neues Stoffgefühl, das in der Oberflächencharakteristik zum Ausdruck kommt. Man wird es vornehmlich bei den Engelflügeln spüren. Noch die Meister der schönen Konsolen an den Mittelschiffpfeilern im Ulmer Münster stilisieren Gefieder heraldisch, meißeln linienhart und metallisch scharf. Und nun wird deutlich, welch andere Empfindlichkeit in Auge und Hand Multscher besaß, um diese Weichheit und zugleich diese Schwungkraft des Gefieders herauszumeißeln. Aus dem Bewegungsreichtum und der Stofflichkeit dieser Nebenfiguren mag man erahnen, was mit den Hauptfiguren der deutschen Kunst verlorenging. Jenes malerische Stilgefühl aber, das in der Körperhaltung und Gewandbewegung der Engel zum Vorschein kommt, ist nur Teil jener neuen einheitlich malerischen Stilhaltung, die stehende und knieende Figuren zu einer räumlich erfaßten Gruppe zusammenschloß. Das malerische Jahrhundert der deutschen Plastik wird mit diesem jammervoll zerstörten Werk des jungen Multscher heraufgeführt: das ist seine epochale Bedeutung. Aus diesem Gefühl, etwas Neues und Zukunftreiches erschaffen zu haben, muß man daher auch die stolze, selbstbewußte Inschrift verstehen:

PER ME · JOHANNEM · MULTSCHEREN · NACIONIS · DE RICHENHOFEN · CIVEM · ULME · ET · MANU · MEA · PROPRIA · CONSTRUCTUS. (Durch mich, Johannes Multscher, gebürtig von Reichenhofen, Bürger zu Ulm, und mit meiner eigenen Hand errichtet.)

DIE KÜNSTLERISCHE HERKUNFT DER KARGNISCHE

WOHER weht der neue Geist, der mit diesem Bildwerk Multschers in die Kunst Schwabens eindringt? Die erdhafte Sicherheit in der gliederstarken Bewegung der Engel, die den Vorhang raffen, wie die Energie realistischer Bewegung in den Flatterengeln der Hohlkehlen deuten zunächst auf einen Meister, den das künstlerische Urerlebnis der menschlichen Figur mit neuer Wucht ergriff. Es sind Formen, die dem geistigen Suchen und Drängen einer gärenden Zeit zuerst zur Gestalt verhalfen. Aber die Schöpferkraft Multschers verwandte naturgemäß Mittel, die irgendwo an die geschlossene Entwicklung der Bildhauerkunst anknüpfen müssen.

In Reichenhofen, seiner Heimat, war weder der monumentale Stil der steinernen Nische, noch der gedrungen kräftige Körperstil der Figuren vorgebildet, aber auch im übrigen Schwaben nicht. Den Weg weist nun der Meister der sitzenden Apostel am Westportal des Münsters in Ulm, der seinen Realismus aus dem Nordwesten, vielleicht aus Köln mitgebracht hatte, wohin dieser Stil aus Burgund und aus den Niederlanden gekommen war. Mit ganz anderer Stoßkraft mußte wirken, wer diese neuen künstlerischen Ausdrucksmittel an ihrer Ursprungsstätte in sich aufgenommen hatte. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Multscher in seinen Wanderjahren westwärts ins alte Burgund und, was noch mehr zu betonen ist, nordwärts bis nach Flandern kam. Wenn die monumentale Gesinnung Multschers im ganzen burgundische Grundzüge bewahrt, so ist die Formauffassung doch schon wesentlich von flandrischer Kunst bedingt. Noch immer gilt Niclaus Gerhaert von Leyen als der eigentliche Bahnbrecher des spätgotischen Stils in Oberdeutschland. Aber dieser Meister, der seit 1463 in Straßburg tätig war, hat doch erst um ein Menschenalter später der Plastik am Oberrhein neue Impulse von der niederländischen Kunst hergebracht. Um so höher wird man, wenn man diesen zeitlichen Abstand ermißt, die Großtat Multschers einschätzen müssen, der an der Kargnische die erste und zugleich bedeutendste Auseinandersetzung in Gesinnung und Formgebung mit der niederländischen Plastik aus dem Zeitalter der van Eyck brachte.

Abb. 9. Claus Sluter: Portalfiguren an der Kartause zu Champmol

Multscher trat seine Wanderjahre in der Glanzzeit der burgundischen Herrschaft an. In beispiellosem Aufstieg hatten die burgundischen Herzöge europäische Bedeutung errungen. Die zielbewußte Heirat Philipps des Kühnen 1369 mit Margarethe von Flandern sicherte ihm Flandern für die Zukunft. Nach dem Tode Ludwigs von Maele 1384 hatte Philipp die Herrschaft über Westflandern angetreten, während Ostflandern beim Deutschen Reiche verblieb. Schon Philipps Sohn, Herzog Johann ohne Furcht, betrieb eine Politik der Loslösung Burgunds von Frankreich, die vollzogen war, als er mit Billigung des Dauphins, späteren Königs Karl VII., auf der Brücke Montereau-faut-Yonne 1419 ermordet wurde. Philipp der Gute (1419–1467) wußte sein Reich um die reichsten Provinzen zu mehren. 1421 erwarb er die Markgrafschaft Namur, 1430 Brabant und Limburg, die bis dahin deutsche Lehen waren.

Das Land Burgund war noch vor 1400 durch seine Herzöge zum Mittelpunkt des künstlerischen Lebens geworden, das nicht auf den Kräften des Landes beruhte, sondern auf der Wahl und Berufung der bedeutendsten Künstler Europas. Herzog Philipp der Kühne erbaute sich wetteifernd mit den französischen Königen in der Kartause von Champmol bei Dijon das Saint-Denis seines Hauses. Hauptträger des

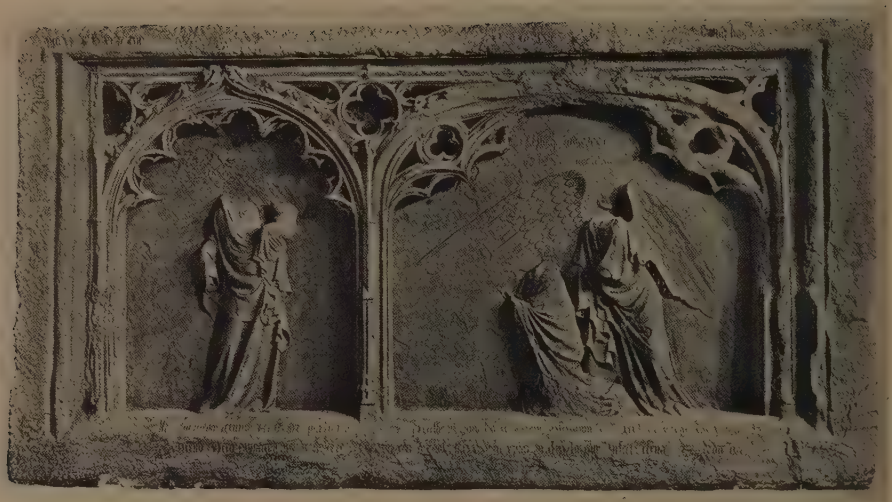


Abb. 10. Grabstein aus Burgund. New York, Metropolitan-Museum

künstlerischen Ruhmes von Dijon wurde der Holländer Claus Sluter, und die Nachwirkung seiner Werke hat denn auch dem Geist Multscherscher Formgebung die entscheidende Richtung gewiesen. Nicht spezifisch holländischer, noch weniger spezifisch gallischer Geist offenbart sich in dieser Kunst, sondern es ist „die konzentrierte Kraft des eigentlichen engeren Europa, die hier auftritt" (Pinder). Am Portal der Kartause von Champmol schuf Sluter im Auftrage Philipps des Kühnen in den Jahren 1391—1397 jene monumentale Figurengruppe, die sich nicht nur durch eine unerhörte Wucht der statuarischen Erscheinung auszeichnet, die mehr noch eine vollkommene Wandlung in der Auffassung des Menschen und seines Verhältnisses zur Gottheit bekundet. Der Herzog Philipp der Kühne und seine Gemahlin Margarethe von Flandern knieen vor Maria mit dem Kinde, empfohlen von den hinter ihnen stehenden Heiligen, Johannes dem Täufer und Katharina. Zum ersten Male war hier in der Plastik die Auffassung des Mittelalters durchbrochen, die die Stifterfigur nur in ihrem Knirpstum neben der ragenden Hoheit der Überirdischen erscheinen ließ, wie es doch im Norden

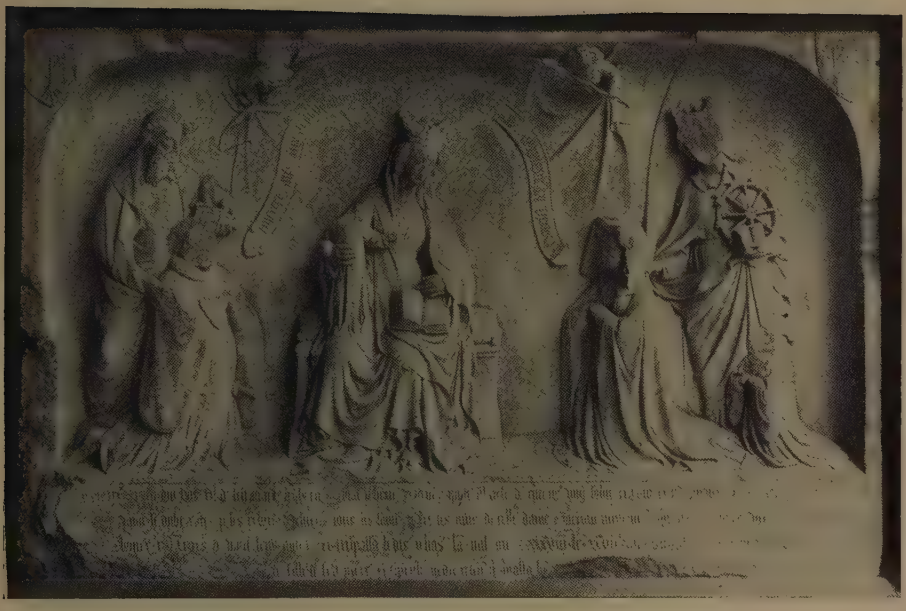


Abb. 11. Votivrelief des Jehan du Bos. Tournai, Kathedrale

auch noch durch das ganze 15. Jahrhundert im Schwange blieb. Die Stifterfiguren Sluters aber sind keine Däumlinge mehr, die sich in eine Mantelfalte Mariens verkriechen. Sie nahen der Gottesmutter in der neuen Würde des Individuums; sie haben gleiche Größe wie die Heiligengestalten. Am Eingang der neuzeitlichen Malerei hat Jan van Eyck die gleiche Gesinnung bekundet, als er 1432 auf dem Genter Altar die lebensgroßen Stifterbildnisse des Jodocus Vydt und seiner Frau Isabella malte.

Es war das Besondere der kunstgeschichtlichen Konstellation in den Niederlanden zu Beginn des 15. Jahrhunderts, daß der hohen Menschheitsauffassung, die sich in dem Erwachen und Selbständigwerden des Individuums aussprach, eine neue Formauffassung zur Seite ging. Der Mensch, wie er auf Erden wandelt, als körperhaftes Gebilde, raumverdrängend und vom Raum umschlossen, stand im Zentrum dieser Kunst.

Die Größe der Gesinnung, der Ernst und die Eindringlichkeit, mit der man der Natur zu Leibe ging und alles in ihr nach seiner Dinglichkeit und Stofflichkeit darzustellen suchte, wirkten zusammen, hier eine neue Kunst, den monumentalen Realismus, Gestalt gewinnen zu lassen. Als erster unter den deutschen Bildhauern hat Multscher die Bedeutung dieser neuen Kunst erfaßt und mit seinen Werken den monumentalen Realismus in Schwaben eingeführt. Ein Jahr später als Jan van Eyck hat er mit der Kargnische gleichfalls das Recht des Individuums geltend gemacht, denn auch hier kniete neben der Muttergottes höchstwahrscheinlich der Stifter und seine Frau, empfohlen von ihren Patronen.

Es ist nun sicher vornehmlich der niederländische Kunstkreis, der auf Multscher unmittelbar und nachhaltig wirkte. Wenn Multscher im Anfang der zwanziger Jahre nach Burgund zog, wie wir annehmen müssen, wußte er in Dijon zwar die bedeutendsten Bildwerke der letzten Vergangenheit, in Flandern aber den lebendigsten Kunstbetrieb der Gegenwart. Der Schwerpunkt des künstlerischen Lebens hatte sich unter Philipp dem Guten nach Norden verschoben, er lag nicht mehr in Dijon, sondern in den reichen flandrischen Städten. Die niederländischen Künstler, die für den Herzog noch in Dijon wirkten, hatten das Nachsehen. Claus van Werwe erhielt für seine Arbeit an den Grabmälern für den Herzog Philipp und für dessen Eltern so selten Bezahlung, daß er sich an private Auftraggeber wenden mußte, um seinen Unterhalt zu verdienen. Dagegen gewannen die Künstler in Flandern neben der fürstlichen Huld das Mäzenatentum der reichen Bürger. Während Brügge, Gent und Brüssel Zentren der neuen Malerei wurden, blieb Tournai wie schon im 14. Jahrhundert Hochburg der niederländischen Bildhauerei. Im Anfang des Jahrhunderts berief König Karl III., der Edle, von Navarra jenen Johan Lomme aus Tournai, der 1416 des Königs und seiner Gemahlin Leonore Grabmal in der Kathedrale zu Pamplona schuf, und noch gegen Ende des Jahrhunderts ließ sich Philipp der Kühne von Tournai Bildwerke kommen.

Sluters großartige Figurengruppe am Portal der Kartause von Champmol nun war die erste und zugleich die bedeutendste Formung des religiös-ethischen Motives, das die Bildhauerschule von Tournai in den Votivreliefs für Verstorbene während der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts immer wieder gestaltete. Multscher muß nicht nur in Dijon, er muß auch in Tournai geweilt haben, vielleicht als Geselle hier und da mitarbeitend. In diesen tournaiser Reliefs ist die Figurengruppe stets zu bildmäßiger Einheit zusammengefaßt. Das Votivrelief des Jean Gervais († 1400) und seiner Frau Marie Follette, deren nicht ausgemeißeltes Todesdatum 1438 den Beweis für die Ausführung noch zu ihren Lebzeiten gibt, und noch mehr das des Jehan du Bos († 1438) vertreten unter dem sicher geringen Rest, den der Zufall erhielt, den gleichen charakteristischen Typ. In der Mitte sitzt oder steht Maria mit dem Kinde vor einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang, wie er so viel großartiger und monumentaler in der Kargnische wiederkehrt.

Abb. 12. Votivaltar Engelbrechts I. von Nassau
Breda, Grote Kerk

Abb. 13
Claus Sluter: Engel vom Mosesbrunnen in Champmol bei Dijon

Soweit die seltenen Reste der burgundischen Grabplastik dieser Zeit einen Schluß gestatten, blühte hier die gleiche Reliefgattung. Der Grabstein aus der Kollektion Hoentschel in New York, künstlerisch bedeutender als die tournaiser Reliefs, in der Auffassung von vornehmem Zartgefühl und religiöser Scheu, die Abstand walten läßt zwischen der stehenden Maria und dem Beter im anderen Bogenfeld, führt doch gerade in dem Knieenden mit dem Erzengel dahinter noch einen Schritt näher an Multschers Werk heran. Hier ist viel Verwandtes, Vergleichbares vorhanden, wie es Kunstwerke haben, die, wenn auch nur benachbarten Kulturkreisen entstammend, doch auf eine gemeinsame Wurzelschicht zurückreichen.

Noch eines anderen niederländischen Denkmals aber muß hier gedacht werden, das in großartig monumentaler Form noch einmal verehrende Stifter lebensgroß mit ihren Patronen vor der Muttergottes vereinigt, umschlossen von der Altarnische wie bei Multscher, — Ende jener Entwicklung der Gotik, die die Portalplastik in die Altarschreinplastik einmünden läßt. Es ist der Votivaltar Engelbrechts I. von Nassau im Chorumgang der Grote Kerk zu Breda. Über einem rechteckigen Sarkophag erhebt sich ein Altar, in dessen Gehäuse Engelbrecht I. († 1443) mit seiner Gemahlin Johanna von Polanen († 1446) und ihr Sohn Jan I. mit seiner Frau Maria von Loon vor der auf hohem Sockel stehenden Muttergottes knieen. Hinter ihnen stehen ihre Patrone Johannes der Täufer mit Hieronymus und auf der anderen Seite zwei Heilige, die auf den Ritter Joris und St. Wendelin gedeutet werden. Die Restau-

Abb. 14. Relief mit der Marienkrönung am Schloß zu La Ferté-Milon

ration von 1860–63 hat Maria mit dem Kinde und die den Baldachin tragenden Engel wieder hinzugefügt. Nach Jan Kalf haben Engelbrecht und seine Frau das Monument noch bei Lebzeiten setzen lassen. Denn da auch die Frau des Jan bereits darauf dargestellt ist, wird die Entstehungszeit begrenzt zwischen dem Jahr ihrer Heirat 1440 und dem Datum von Engelbrechts Tod 1443. Stilistische und kostümkundliche Gründe sprechen nicht gegen diese Datierung. Das Werk ist also rund zehn Jahre später entstanden als Multschers Kargnische. Trotzdem dient es als mittelbarer Beweis für die enge Verbindung von Multschers Kunst mit den Niederlanden, da diese ganz reife Durchformung mit ihrem klaren dreiteiligen Aufbau andere Denkmäler ähnlicher Art aus der Zeit der bescheidenen tournaiser Reliefs voraussetzt, die aber bei der

fast völligen Vernichtung niederländischer Plastik mit zugrunde gingen. Eine einheitliche Entwicklung von der Statuengruppe Sluters an bis zu der Figurengruppe am Monument Engelbrechts I. darf innerhalb der burgundisch-niederländischen Grabmals- und Votivnischenplastik angenommen werden.

Auch die Form der Votivnische in Ulm hat schließlich ihre nächsten Verwandten in der Kunstzone, die von den Niederlanden über das nordöstliche Frankreich bis Burgund reicht. Diese Gehäuseform, ein liegendes Rechteck, in das ein Korbbogen eingespannt ist, wodurch in den Zwickeln zwischen den oberen Ecken und Bogen Platz wird für knieende Propheten oder Engel mit Spruchbändern, hat dort die reichste Ausbildung erfahren in dem schönen Relief mit der königlichen Szene der Marienkrönung über dem Toreingang des Schlosses La Ferté-Milon. Ein Sockelstreifen ist auch hier abgetrennt, mit wappenhaltenden Engeln geschmückt. Dem Rechteck der Nische ist ein Korbbogen eingefügt, so daß die Umrandung in fließend weicher Kurve gleitet. Multscher aber setzt nicht einen Korbbogen, sondern einen Segmentbogen ein. In dem Maße, wie Multscher hart abknickt an der Stelle, wo der Bogenschwung beginnt, in dem Maße ist sein Stil überhaupt härter und gespannter, ist er in spezifisch deutscher Stilhaltung mit ruckweiser Dynamik geladen gegenüber dem gleichmäßigen Ablauf der Kurvatur und der Formeneleganz der französischen Nische.

Hat die Erinnerung an die Portalfiguren der Kartause von Champmol und ihre Abkömmlinge für Multschers Figurengruppe in der Kargnische eine Rolle gespielt, so haben ihm für die Engel in der Rahmung die Engel am Mosesbrunnen in Dijon mit den sich im Mantelstoff durchdrückenden Füßen vorgeschwebt. Die formale Fassung aber ist auch hier wieder von flandrischer Kunst bedingt. Das hervorragende Bruchstück eines Engels in Roubaix (Slg. A. Prouvost), einer der spärlichen Reste niederländischer Steinplastik aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, zeigt in Kopf und Gewand ein Körpergefühl, das die Kunst Sluters bereits voraussetzt, sich aber in einer härteren Stilbildung ergeht, die

unmittelbar an Multscher heranführt. Multschers neuer Wirklichkeitssinn besteht nicht nur in der eingehenden Stoffcharakteristik von Vorhängen und Engelsflügeln, sondern vor allem in der Erfassung und Darstellung räumlicher Zusammenhänge, darin, daß er statt einer ideellen Aufenthaltsschicht für die Figuren nun das Bild eines Raumes mit Fenstern und Vorhängen hinstellt. Diese grundsätzlich neue Einstellung in Multschers Kargnische ist von epochaler Bedeutung geworden, nicht durch die unmittelbare Übernahme der Nischenform mit Hohlkehlenengeln und Zwickelpropheten auf dem Altarriß in Stuttgart, vielleicht vom Meister des Tiefenbronner Altars, sondern durch die Verräumlichung der Plastik, die in den Altarschreinen im Laufe des Jahrhunderts gesteigert wird, bis der Formenreichtum in einem bewegten Spiel von Licht und Schatten auf- und niederwogt.

Abb. 15. Engeltorso. Roubaix, Privatbesitz

WEITERE BILDWERKE DER FRÜHZEIT

1. Der Schmerzensmann am Westportal des Münsters zu Ulm und der Christus am Kreuz im Kloster Wiblingen. Es bleibt fraglich, wieweit Multscher beim Münsterbau als Bildhauer tätig war. Die Hauptaufgabe der Bauplastik jedenfalls, der Schmuck der Portale, war bereits vollendet, als Multscher nach Ulm kam. So kann es sich bei seiner Tätigkeit nur um Werke der inneren Ausstattung gehandelt haben. Am Hauptportal im Westen standen allerdings noch etliche Nischen mit Tragkonsolen und krönenden Baldachinen leer. Sie wurden erst viel später, im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, von dem jüngeren Syrlin mit Holzfiguren gefüllt. Nur eine, die bedeutendste der Figuren, der Schmerzensmann am Mittelpfeiler des Portals, entstammt Multschers Hand. Ursprünglich stand hier, wie es sich für eine Kirche Unserer lieben Frau gebührt, wohl eine Marienfigur. Ein Christus jedenfalls stand, wie Böblingers Turmriß von 1494 beweist, einen Tragstein höher, wo heute die Anna selbdritt steht. Damit wird nun auch das angebliche Entstehungsdatum hinfällig, das durch das Metallschildchen mit der Jahreszahl 1429 an der unteren Konsole gesichert schien. Aus Stilgründen aber wird die Figur nicht viel später, zur Zeit der Kargnische, also 1430–1435 entstanden sein. Vielleicht aber kann man bei den Maßen der Figur, die für den Raum zwischen Tragstein und Baldachin zu groß erscheint, überhaupt zweifeln, ob sie ursprünglich für diese Stelle geplant war.

Da die Figur des Schmerzensmannes häufig im Zusammenhang eines Sakramentshäuschens erscheint, ist die Vermutung nicht zu gewagt, daß es sich auch bei dieser Ulmer Figur ursprünglich um solche Anordnung gehandelt haben könnte. Seit 1428 war „der bildhover“ an der Arbeit für das Heiltumhaus, das 1467 bereits wieder ersetzt wurde. Damals könnte der Schmerzensmann an das Westportal über die Maria gekommen sein, erst nach der Reformation aber an Stelle der Maria, die nun neben dem Martin am Freipfeiler den Platz eines männlichen Heiligen einnehmen mußte, den Böblingers Turmriß noch sehen läßt.

Ohne Vergleichswert im einzelnen, die der schöpferische Reichtum Multschers nicht zuläßt, wird die Verwandtschaft der Körperempfindung

mit den Vorhangengeln der Kargennische zum Beweis seiner Autorschaft. Hier waltet der gleiche Bewegungsreichtum, der bei den Engeln nicht mehr Linienspiel der Falten ist, sondern, aus der Körperfunktion begriffen, ununterbrochene Massenverlagerung darstellt. Hier aber bei der Aktfigur wird das Körpermotiv Träger dramatischen Geschehens. Der Schmerzensmann, der riesenhaft die Nachbarschaft überragt, wirkt noch gewaltiger durch die Macht eindringlicher Gebärden. Was der Zeit unmittelbar vor Multscher er-

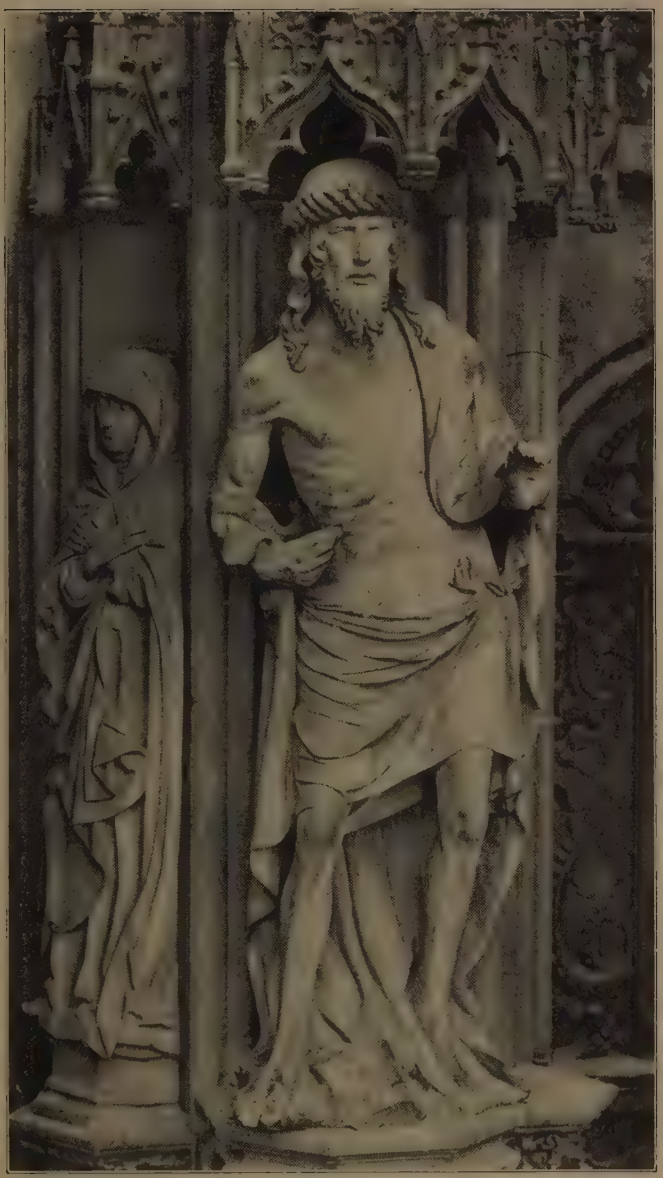


Abb. 16
Hans Multscher: Schmerzensmann am Ulmer Münster

reichbar war, zeigt der Schmerzensmann in der Dorotheenkirche zu Breslau. Alles konzentriert sich da auf eine Gebärde. Vom mild-schmerzlichen Blick begleitet, tastet der rechte Zeigefinger gegen das Wundmal, das die andere Hand freilegt. Vor der Berührung zuckend, weicht der Körper schmerzhaft aus, so daß die Figur, flächenhaft entwickelt, doch einen Bogenschwung von den Füßen bis zum geneigten Haupt durchläuft. Dagegen wirkt Multscher überraschend neu durch die Differenzierung der Gebärden. Zugleich mit der Seitenknickung des Leibes beugt sich der Oberkörper vor: eine neue raumerschließende Kraft wohnt der Figur inne. Das Motiv, Ausdruck des ganzen Körpers, wird auf alle Ferne deutlich. Die Rechte taucht in das Seitenmal, der erhobene linke Unterarm weist das Wundmal der hochgekrümmten Hand. Die Gestalt beugt sich zur Seite, ganz momentan und dem Andächtigen, der die Vorhalle betritt, jäh entgegen, mit sprechend geöffnetem Mund, eine erschütternd predigende Erscheinung: das litt ich für dich. Das Plötzlich-Lebendige der Figur wird bei breitem schrägen Stehen durch die eigentümliche Kontrapostik hervorgerufen, die die Schulter auf der Standseite hebt, gleichwohl aber die Hüfte, über der der Schurzknoten sitzt, vorschiebt, wie wenn ein Schritt beabsichtigt wäre.

Die Ulmer Münsterplastik tritt mit dieser Figur Multschers in ein neues Zeitalter, das der realistischen Spätgotik. Die bedeutendste der Freipfeilerfiguren der Vorhalle, der heilige Martin, fast gleichzeitig entstanden, sinkt dagegen wie in eine andere dumpfere und formal nur dekorative Welt zurück. Seine Haltung ist zwar fest, aufrecht, das Spielbein wird sichtbar im geschlitzten Rock, aber er schneidet das Mantelende wie im Traume. Die Gebärden sind leise, erdentrückt, im schönheitlichen Geist der Gotik befangen. Nur der kauernde Bettler hat in der grellen Häßlichkeit einen neuen Klang. Dagegen bleibt Multschers Schmerzensmann ganz dieser Welt verwurzelt. Sein psychisches Leben, das Gespannt-Wache, ist nur Gegenwart, ist unmittelbare Wirklichkeit in der Figur selbst, nicht ein geistiges Strömen, das die Figur durchzieht, um ihr wieder zu entgleiten. So erhalten die Gebärden ihren Sinn von der individuellen

Einheit der Figur aus — in freier Aktion hebt sich der Arm vom Körper —, nicht von einer gleichsam außerhalb wohnenden Kraftquelle, die die Bewegung nicht als Handlungsfreiheit auffassen läßt, wie in der mattschwerflüssigen Bewegung des Martin, dessen schwertführender Arm sich nicht vom Körper lösen kann.

Multschers Schmerzensmann ist als Wandfigur gedacht, frontal ist seine Hauptansicht, brauchte aber nicht unbedingt den ragenden Pfeiler dahinter, denn jener enge architektonische Zusammenhang, den die still ragenden Säulenheiligen der Gotik besaßen, ist durchbrochen. Asymmetrisch aufgebaut, durchzuckt von innerem dramatischen Leben, trägt die Figur ihren Pol in sich. Der Mantel unterstützt den Eindruck der Einmaligkeit, größter Gegensatz etwa zu der „kristallenen Symmetrie“ (Pinder) des Erbärmdechristus der Münchner Frauenkirche. Einer Schulter aufliegend, vom anderen

Abb. 17. Meister Hartmann: Hl. Martin, Westvorhalle des Ulmer Münsters

Abb. 18. Claus Sluter: Christustorso vom Mosesbrunnen in Champmol. Dijon, Museum

Unterarm als Bausch vorgenommen, umschalt der Mantel erst den Unterkörper. Keine abstrakte Melodie in seinem Fall, aber unerhörtes Beobachten stauender Faltung seines Wollstoffes, rundrückige Stege ohne Winkelschärfe und dazu der Gegensatz schmalfeiner Grate bogig verlaufend im linnenen Schamtuch. Das ist Werk der gleichen Hand, die den Fenstervorhang der Kargennische bildete und auch die weichwinkeligen Knorpel unter langen Stegfalten an den Gewändern der Engel.

Achtet man nun weiter auf die stoffliche Charakteristik, so wird die Sorgfalt in der Wiedergabe der Epidermis staunen machen, besonders in der vorgehaltenen Hand. Zudem eine wunderbare Feinfühligkeit dort, wo andere ein grob schematisches Aderngeflecht Armen und Schenkeln auflegten. Man mag sich erinnern, daß Multscher Zeitgenosse Jan van Eyks war, der den Adam des Genter Altars malte. Mehr noch, wir werden auch mit dieser Figur Multschers wieder dem niederländisch-burgundischen Zentrum künstlerischer Hochkultur zugeführt. Der Christus, mit dem Claus Sluter 1399 den Mosesbrunnen in der Kartause bei Dijon krönte, zeigt im erhaltenen Bruchstück, wo dieser Stil Multschers den Ausgang nahm. Verwandt ist der schlanke Bau des Kopfes mit hochgewölbtem Hinterhaupt, die knochig-kantige Bildung der Stirn, die schmerzhaft zusammengezogenen Brauen, die hartwinklig gegen die lange feine Nase stoßen, die schmalen, aber ungewöhnlich beseelten Wangen, der starke, beredte Mund. Wieviel linienfester, eigenwillig härter aber bleibt doch Multschers Stil! Statt der fließend massigen Fülle

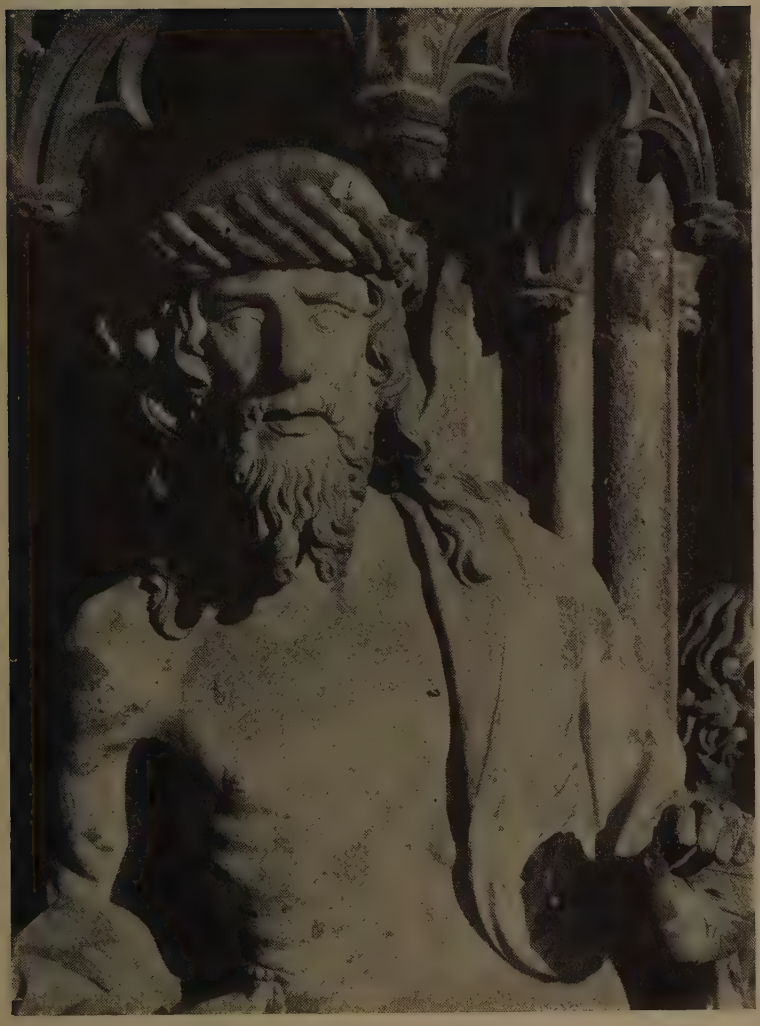


Abb. 19. Hans Multscher: Schmerzensmann

Abb. 20. Hans Multscher: Schmerzensmann

der Locken haben Haupt- und Barthaar graphische Bestimmtheit. Noch auffälliger ist, wie Multscher statt des freien Dornengewindes ein ornamentales Geflecht gibt. Aber die Gesamtanordnung der Locken, von denen je eine vorn über die Schulter fällt, nimmt doch das Wichtigste auf, die räumliche Umhegung des Kopfes.

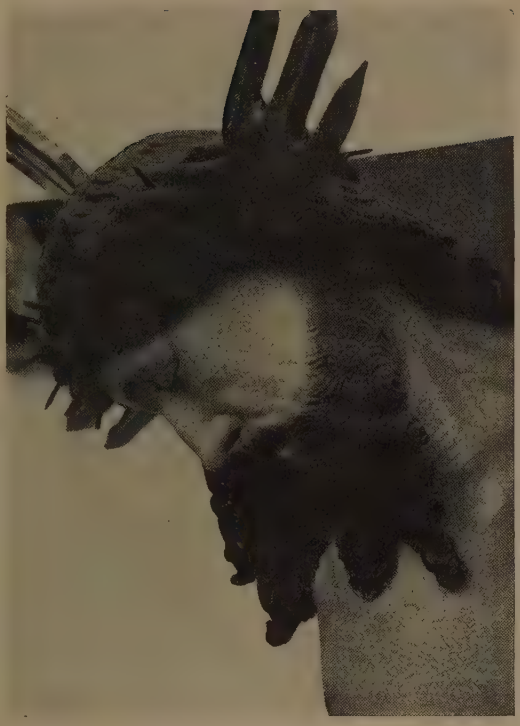


Abb. 21
Hans Multscher: Christus am Kreuz. Wiblingen bei Ulm

Im Kloster zu Wiblingen bei Ulm hängt ein gekreuzigter Christus, der, obwohl wesentlich kleiner, dem Schmerzensmann am Münster wie ein Bruder gleicht. Daß Multscher ihn schnitzte, kann nicht zweifelhaft sein. Es ist der gleiche hager-schlanke Körper, der gleiche edle Kopf. Ja bis auf Einzelheiten der Nasenrückenschwingung und der Lippenbildung erstreckt sich diese Ähnlichkeit. Mit derselben Technik sind bei den einzelnen Haarsträhnen hier wie dort die feinen Rillen eingefurcht. Der dicke Farbüberstrich läßt Feinheiten der Haut nicht mehr sichtbar werden. Die Falten des Hüfttuches rundrückig und im Grat vielfach gegabelt, wie bei allen Frühwerken Multschers. Aufsteigend von dieser Einzelvergleichung offenbart sich in der großartig schwungvollen Gesamtauffassung Multschers Stil ebenso wie in der Verräumlichung durch den Winkel von Kopf und Körper. Der Kopf, schräg vorwärts hinwelkend, eine fest-plastische Form, eingerahmt von Haarwänden, voll wogenden Schattens dazwischen. Die Schrägung des Körpers mit deutlichem Hüftknick und die parallelen

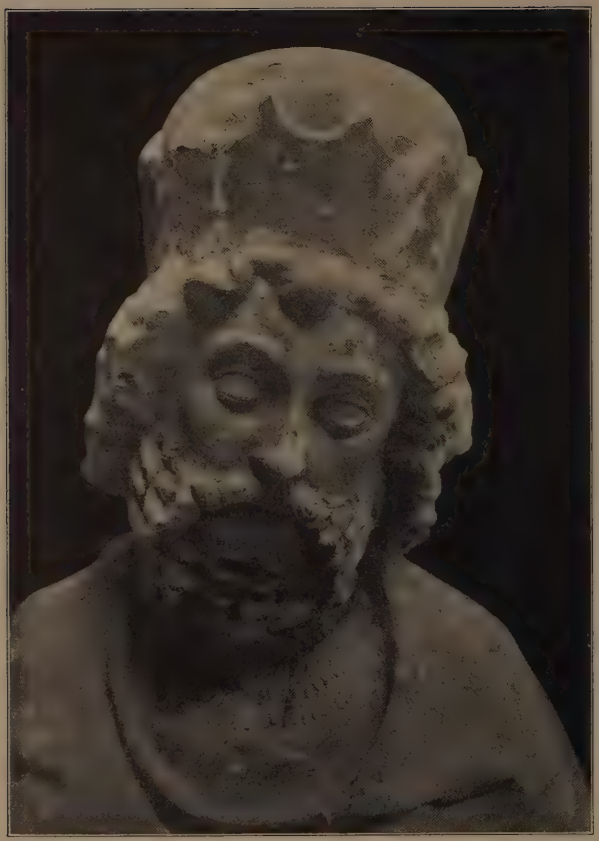


Abb. 22. Stilkreis des Meisters Hartmann: Kurfürst von der Pfalz
Ulm, Museum

Winkel der Beine bringen im räumlichen Vordringen einen bisher in der schwäbischen Plastik unbekannten Achsenreichtum hervor.

2. Die Rathausfiguren. Mit den Arbeiten zum Schmuck des Münsters war Multschers öffentliche Tätigkeit in Ulm nicht erschöpft. Als „geschworener Werkmann" war er Bildhauer der Stadt. Was Wunder, daß seine Kunst begehrt wurde, wenn es galt, das wichtigste profane Gebäude der Bürgerschaft, das Rathaus, zu schmükken, dessen Südostecke um 1420 ausgebaut war. An den Schauseiten des Rathauses sind Statuen von durchschnittlich einem Meter Höhe angebracht, an der Südseite die Kurfürsten, an der Ostseite Karl der Große mit zwei Schildknappen, begleitet von den Königen von Böhmen und Ungarn. Die Originalfiguren werden sämtlich im Museum zu Ulm aufbewahrt, am Rathaus zeigen Kopieen die ursprüngliche Anordnung (Abb. 1).

Die zugrunde liegende Idee der Dekoration war nicht neu. Immer haben die freien Reichsstädte durch die Aufstellung der sieben Kur-

Abb. 23. Hans Multscher: Der König von Böhmen. Ulm, Museum

Abb. 24. Stilkreis des Meisters Hartmann: Der Kurfürst von Trier. Ulm, Museum

fürsten zum Ausdruck gebracht, daß sie nicht einem Fürsten angehörten, sondern dem durch alle Kurfürsten repräsentierten Reiche, so schon am Grashaus zu Aachen, am Rathaus zu Bremen und an dem Marktbrunnen von Nürnberg und später dann noch 1470 am Brunnen in Rottenburg. Es war üblich, auch das Standbild des regierenden Kaisers zwischen den Kurfürsten aufzustellen. Hat man in Ulm Kaiser Karl den Großen, der im Mittelalter die Idee des Kaisertums schlechthin vertrat, gewählt, weil es zur Zeit der Aufstellung der Figuren keinen Kaiser gab? Der letzte Luxemburger Sigismund war 1411 zum König gewählt worden, empfing aber erst 1433 in Rom die Kaiserkrone, doch war er durch seine Heirat mit Maria, der Erbin Ungarns, und durch den Tod seines Bruders Wenzel 1419 in den Besitz der Königreiche Böhmen und Ungarn gekommen. Das scheint mir der Sinn der Figurenwahl auf der Ostseite des Rathauses zu sein: Karl der Große ist Platzhalter eines noch nicht gekrönten Kaisers, der die Reiche Böhmen und Ungarn besitzt. Damit wäre für die Entstehungszeit der Figuren auf der Ostseite ein Spielraum von 1419–1433 gegeben.

Gegenüber der einfachen Reihung der Kurfürsten auf der Südseite sind die fünf Figuren der Ostseite zu einem straffen Rhythmus gebracht,

wie er durch die architektonische Gliederung des Prunkdoppelfensters gegeben ist. Um den Kaiser in der Mitte die beiden Schildknappen, der eine in ruhiger Gliederbreitung, der andere zusammengeballt, dann die Könige, in ihrer Bewegung deutlich als Gegenstücke gefaßt, das alles zielt entsprechend der inhaltlichen Zusammengehörigkeit auf eine geschlossene dekorative Einheit. Diese Figurengruppe allein kommt für Multscher in Betracht, die Kurfürstengruppe bleibt in der Stilhaltung altertümlich zurück. Nur einer von den geistlichen Herren, der Kurfürst von Mainz, hat auch die Grenze der Stilwende überschritten, ist Ausdruck einer Persönlichkeit voll männlicher Kraft und Redegewalt. Straff in der Haltung, jede Gebärde nur diesem Individuum angehörig, ist die Statue Gegenpol etwa der des Kurfürsten von Trier, die biegsam wie ein Blütenstengel von gotischem Sentiment durchwallt wird, Gegenpol auch im Formausdruck des Mantels. Schleichende Gänge, sanftes Verlaufen am Boden beim Kurfürsten von Trier; langgerissene Stege zu Seiten einer mittleren Bahn, die das Bein darunter spüren läßt, beim Mainzer. Paradigmatisch das Mantelstück über dem Arm, hier breitlappig, dort ein keuliger Bausch, den man reichformiger beim Schmerzensmann wiederfindet. Und doch, bei aller Neuheit der Auffassung, kann hier der

Abb. 25. Stilkreis des Meister ✝: Der Kurfürst von Mainz. Ulm, Museum

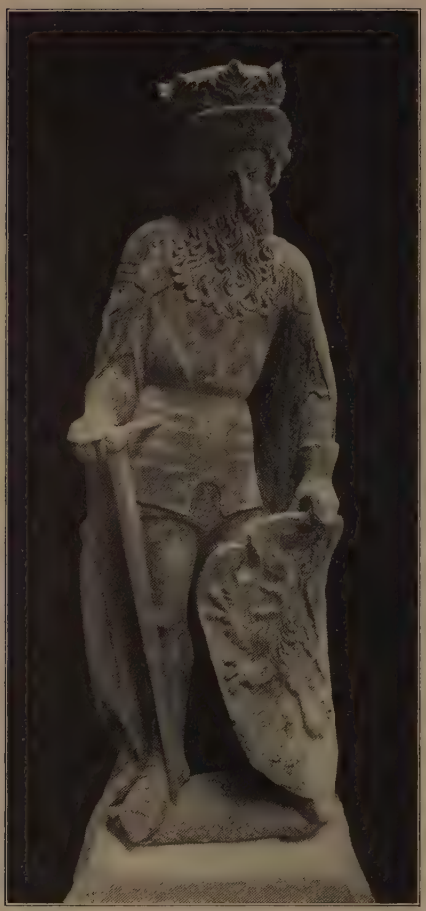


Abb. 26. Hans Multscher: Der König von Böhmen
Ulm, Museum

Name Multschers selbst noch nicht ausgesprochen werden. Auch bei der Statuengruppe des Prunkdoppelfensters wird Multscher nur hin und wieder sichtbar, aber alle sind damit doch ganz in seiner Atmosphäre. Ist es nicht Multscher bis in den letzten Meißelhieb, so ist es doch Geist von seinem Geist. Es ist Multscher, wenn man darunter nicht im Sinne neuerer Kunstübung den Individualstil, sondern den mittelalterlichen Korporativstil, wenn man statt der Persönlichkeitseinheit die Gruppeneinheit darunter verstehen will.

Zunächst Karl der Große in wallendem Mantel, die Kaiserkrone auf dem Haupt, Reichsapfel und Szepter in den Händen, mit einer Physiognomie, die trotz würdigem Patriarchenbart im Kleinbürgerlichen stecken bleibt. Sein langer Faltenmantel aber durchaus multscherisch, zudem verklingende Erinnerung etwa an den Mantel König Davids von Sluters Mosesbrunnen, aber die drei großen Faltenwellen dort hier zu schmalen Rieselfalten umgesetzt, mehr linienfest als raumhaft. Die Könige muß man zunächst mit den weltlichen Kurfürsten vergleichen. Zwergenhaft mit dicken Köpfen auf kurzen Körpern verharren diese unfrei in matter Dumpfheit. Multschers Könige aber verfügen voll selbstbewußter Kraft über ihre Glieder. Wie die Schultern anders ausladen! Gelenkig gehen die Arme daraus hervor, die gelöst vom

Abb. 27. Hans Multscher: Kaiser Karl der Große und seine Schildknappen. Ulm, Museum

Körper Schwert und Schild mit mager-knochigen Händen packen. Physiognomie und Körperausdruck weichen stark untereinander ab. Ruhig fest in der Haltung, edel in den Gesichtszügen, aber seelenlos konventionell der König von Ungarn. Viel sympathischer der prächtige Försterkopf des Böhmen auf lebhaftem Körper mit starker Bewegung in Schultergürtel und Hüften, sehr verwandt darin dem Schmerzensmann. Hier sind wir Multscher ganz nahe. Wer anders als Multscher sollte diese

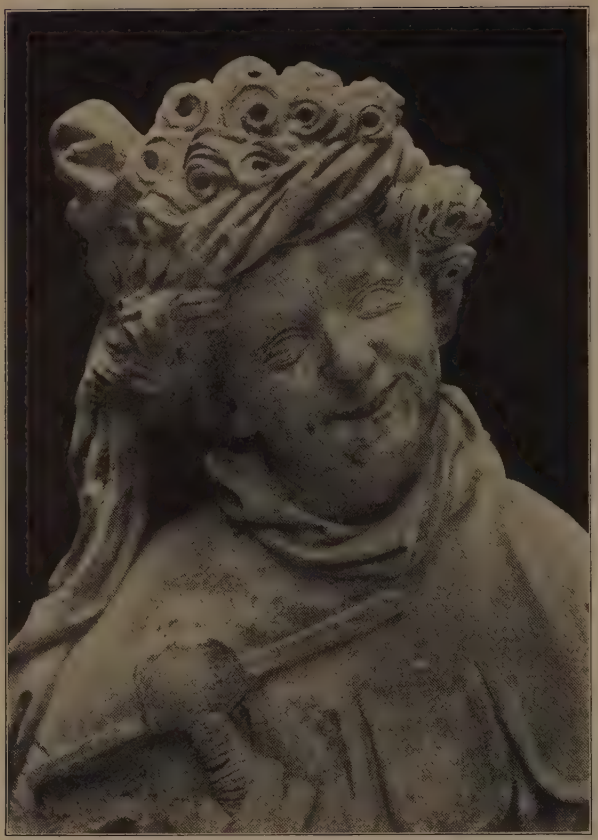


Abb. 28. Hans Multscher

verblüffend eindringliche Wirklichkeitsbeobachtung der Partieen um die Augen sonst noch besessen haben? Wo die Hand, die den Kurfürsten von der Pfalz meißelte, nur einige Rillen an den Augenwinkeln einhieb, ist hier ein feinnerviges Hautleben gegeben. Auf die gleichen Unterschiede stoßen wir bei dem Knappenpaar. Körperlich sichere Erscheinung bei noch schlummernder Seele in dem mädchenhaften, gescheitelten Pagenkopf mit dem Wappenschild Karls des Großen. In die Züge ist so wenig eingegraben wie bei dem König von Ungarn, und selbst Einzelheiten wie die Augenbildung mit ausgezogenen Lidspalten weisen auf die gleiche Hand. Dagegen ist der schalkhafte Bub mit den Wirbellocken, der Reichsschwert und Reichswappen hält, im Reichtum des Affektcharakters Multschers nicht unwert. Wie der gezaddelte Schulterkragen am Halse wulstig gedreht abschließt, entspricht genau der plastischen Gesinnung, die sich bei den Engeln der Kargennische kundgibt (der oberste Engel der linken Hohlkehle).

Die Gruppe als Ganzes dürfte zu den ersten Arbeiten gehören, die die Multscherwerkstatt nach ihrer Gründung 1427 auszuführen hatte. In unmittelbarer Nachbarschaft wird gleichzeitig der Stil des Apostelmeisters von Meistern des Hartmann-Kreises in den Jungfrauen und Märtyrern des Gewändes am Westportal mit unterschiedlichem Gelingen fortgesetzt. Ähnlich wird bei den Figuren des Prunkdoppelfensters Multschers Stil, der Werkstatt eben aufgeprägt, von Händen weitergeführt, die ihr erstes Können bei Meister Hartmann betätigt haben müssen. Der sinnende Knappe steht im seelischen Tenor zwischen dem jungen Grafen Konrad († 1417) auf dem Kirchberg-Grabmal des Meisters Hartmann in Wiblingen und den Engeln der Kargennische mitten inne. Einzig in den Figuren des Königs von Böhmen und des lachenden Schildknappen spricht Multscher unmittelbar, Multscher, der Meister dramatischer Bewegung, der es wie keiner vor ihm verstand, die Figur in ihrer körperlichen Erscheinung und mehr noch, in ihrer seelischen Haltung, zu überraschender Gegenwart zu bringen.

Abb. 29. Hans Multscher

3. Das Modell zur Grabplatte Herzog Ludwigs des Gebarteten.

Abb. 30. Stilkreis des Meisters Hartmann: Der Kurfürst von Sachsen. Ulm, Museum

Zu den Frühwerken, die stilistisch mit der Kargennische zusammenschließen, gehört auch das Grabsteinmodell für Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt, ein Kleinod des Bayerischen Nationalmuseums. Ein in Regensburg am Freitag nach St.-Ulrichs-Tag (6. Juli) 1429 geschriebenes Testament und seine zweite Fassung in Ingolstadt vom Freitag Reminiscere (9. März) 1438 bekunden, wie der Herzog mit eifriger Sorge auf sein Grabmal bedacht war und wie ihn diese Sorge nicht losließ. In der ersten Urkunde heißt es: wir wellen vnnd schaffen auch ob wir mit Todt abgiengen, des gott nicht ennwell, vor vnnd ehe dann vnnser Grab vnnd Stain gemacht wär worden, das dann desselb vnnser lieber Sun dasselb vnnser Grab vnnd Stain sol lassen machen vnnd hawen auß rotten vnnd guetten Marmelstain. Darauf man hauen sol die Figur der heiligen Driualtigkhait vnnd ainen gewappenten Man mit vnserm Helm vnd schilt von vnserm Wappen der Khnie vor der fügur der heiligen Driualtigkhait auf ainem oder zwaien Khnien, welches Pesser sey, vnnd das er die Paner in der Handt hab, vnnd die wort für die Trinitet gehaven, O sancta Trinitas miserere mei. Vnnd vergieb mir all mein Sundt. Auch vnnser Liberey (Bilddevise) den Spiegel Sant Oswaldts Rab sunst darauf geträt vnd ain winten von Kesten laubern sol vmb den Stain gehn vnnd das das alles

von dem Pesten Werkhman vnnd Visierer gehaven vnnd geuisiert werde, den man dan vinden mag.

Diesen nach Idee und Ausführung besten Bildhauer fand der Herzog in Multscher, möglicherweise — nach der einleuchtenden Vermutung Leonhardts — als Ludwig 1434 auf den Reichstag nach Ulm kam, um sich beim Kaiser von der Reichsacht zu lösen. Das Modell in weichen Kalkstein gemeißelt, geschnitten und gepunzt sollte in einem „roten großen Marmelstein", der schon nach Ingolstadt geschafft worden war, zur Ausführung kommen. Das wurde vereitelt durch die Feindschaft und offene Fehde, in der Ludwig der Gebartete mit seinem Sohne Ludwig dem Höckrigen und seinem Vetter, dem Herzog von Landshut, lebte. In der Gewalt seiner Feinde kam Ludwig 1447 zu Tode.

Abb. 31. Hans Multscher:
Der König von Ungarn. Ulm, Museum

Trotz der Fesseln genauer Anweisungen, die für das Verhältnis von Auftraggeber und Künstler im ausgehenden Mittelalter charakteristisch sind, hat Multscher auch auf dem Grabstein alles in ein lebendiges Geschehen zu verwandeln gewußt. Der knieende Herzog vor der Dreifaltigkeit — das wird erzählt wie eine Legende. Der Herzog kniet im Gebet auf dem Rücken des Löwen und hat ein himmlisches Gesicht. Die Dreifaltigkeit erscheint ihm. Gottvater hält sitzend Christus am Kreuze, dessen Stamm ein gefiederter Cheru-

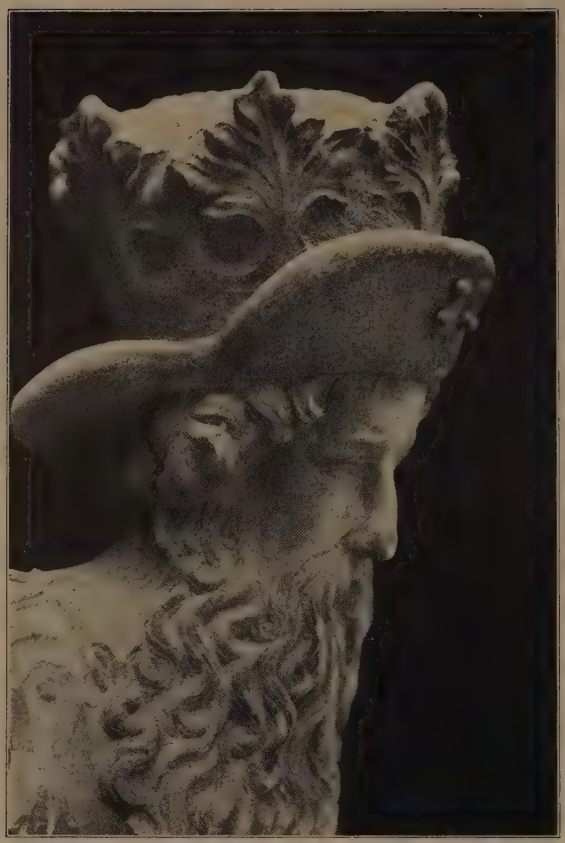


Abb. 32. Hans Multscher: Der König von Böhmen

bim stützt, der zugleich ein Schemel den Füßen Gottes ist und mit den Flügelspitzen den beiden Engeln zu Seiten Gottvaters ein schwankes Ruheplätzchen bietet, von denen der eine in Anbetung verharrt, der andere aber den Wimpel faßt und auf das Wappen weist. Staunend reckt der Herzog die Hände auf (die vorn liegende Rechte, schlecht ergänzt, entbehrt jener lebendigen Spannung, die die Linke erfüllt). Die Inbrunst des Gebetes scheint Gestalt zu gewinnen in dem Spruchband, das vom Herzog zu der himmlischen Gruppe emporzüngelt.

Unmittelbare Vorstufen zu solcher Auffassung gibt es weder in der schwäbischen, noch in der bayerischen Kunst. Die grundsätzlich neue Auffassung, die Multscher bringt, wird im Vergleich mit früheren deutlich. Das Grabmal Herzog Albrechts des Jüngeren († 1395) in der Karmeliterkirche zu Straubing, das im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstand, gibt mit unsicherem Schwanken ein Liegen, ein Stehen (im Mantelfall) des Herzogs über dem Löwen, der sich in der Körperdrehung auch beiden Stellungen anpaßt. Die Gebärden sind matt und unentschieden. Die milden Neigungen des Hauptes und des bewimpelten Lanzenschaftes geben die Grund-

stimmung, die etwa der Meister Hartmanns gleichläuft. Die Grundform bleibt hier die dekorierte Platte, die Fläche, während Multscher mit dem Bildraum rechnet als der notwendigen künstlerischen Voraussetzung seines neuen Realismus. So kann Multscher es wagen, statt des Toten den Betenden darzustellen, dem der Anblick der Himmlischen zuteil wird. Die Komposition entbehrt jeder Starrheit. Auf eines nur scheint Bedacht genommen, Symmetrie um jeden Preis zu vermeiden, Symmetrie, die die Gefahr der Leblosigkeit in sich schließt. Unmittelbar spricht die klare, große Teilung, die das Ganze festigt. Eine obere und eine untere Gruppe, die Massen diagonal angeordnet, die Reliefffläche nach Art des Schachbrettes aufgeteilt, so daß eine eindrucksvolle Blickbahn von links unten nach rechts oben führt. Der Grund ist ohne Ortsangabe, entsprechend der Idealität gepunzter Goldgründe auf den Gemälden der Zeit, wobei die ornamentale Musterung, Strahlenkreise, wechselnd belegt mit gekrönten Scheibenspiegeln und dem Vogel mit dem Ring im Schnabel, vom Auftraggeber verlangt war. Auf allen Seiten quillt die Form über den inneren Bildrand bis hin zu dem äußersten Rahmen des spiralig gerollten Schrift-

Abb. 33. Hans Multscher: Der König von Ungarn

Abb. 34. Hans Multscher: Grabsteinmodell. Ausschnitt
München, Nationalmuseum

bandes, wodurch noch einmal der Eindruck höchster Lebendigkeit gewährleistet wird.

Der Geist dramatischer Spannung genügt, um Multschers Autorschaft zu sichern, aber wenn irgendwo, so kann hier die Stilkritik beweisen, daß nur Multschers Hand die Formen schuf. Die Engel sind Geschwister der Engel der Kargennische. Die rissigen Falten und die Schnörkelschwünge ihrer Flatterhemden, die gegen die Brust gedrehten Bethände mit abgespreizten Daumen, die mit einer Bohrrinne gefurchten Lockensträhnen, die Flügel, deren Schwungfedern breit, deren Deckfedern schmal auslaufen, alles das ist Beweis genug. Will man die Vergleiche ausdehnen auf selbst nur stilkritisch zugewiesene Werke wie Schmerzensmann und die Rathausfiguren, so können der Kette der Übereinstimmungen noch viele Glieder angereiht werden, vor allem bringt der Gekreuzigte in Wiblingen eine vollkommene Ähnlichkeit (Abb. 91). Wichtiger aber wird, daß das Grabmodell auch noch stilkritisch mit dem nächsten inschriftlich gesicherten Werk Multschers, dem Wurzacher Altar, zusammengeschlossen werden kann. Der Zeit der Entstehung nach steht es zwischen Kargnische und Wurzacher Altar mit dem wahrscheinlichen Datum 1435, wie es die Inschrift, deren Spracheigentümlichkeiten wieder mit der Inschrift der Kargnische übereinstimmen, nach der Lesart Leonhardts enthält: Anno domini millesimo

Abb. 35. Hans Multscher: Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten. Ausschnitt
München, Nationalmuseum

Abb. 36. Hans Multscher: Christus am Ölberg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

quadringentesimo tricesimo quinto ipsa (die – Name des Kalenderheiligen fehlt –) confectus est labor iste ad instantiam illustris principis ac domini ludwici comitis palatini.

Spürt man aber den künstlerischen Voraussetzungen des Grabsteins nach, so offenbaren sich auch hier westliche und nordwestliche Beziehungen bis ins letzte, bis zu der eigentümlich körnigen Aufrauhung des Grundes (gleich der des Inschriftstreifens um die Kargnische), eine Technik

von malerischer, mit einem Ton rechnender Wirkung, die burgundisch ist. Burgundisch ist auch der Löwe, auf dem der Herzog kniet, verwandt dem Löwen auf dem Grabmal Philipps des Kühnen in Dijon. Die Grundidee der szenischen Darstellung des Grabsteins aber weist nach Flandern, wo auch die Anlage der Kargnische ihre Vorstufen hat. Auch Halm hat beobachtet, daß das Grabrelief des Robert de Quinghien († 1429) im Museum zu Tournai in der Anlage verwandt ist. Übereinstimmend erscheint der knieende Stifter vor dem Gnadenstuhl, der wieder eine charakteristische Besonderheit aufweist, daß

Abb. 37. Hans Multscher: Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten. München, Nationalmuseum

nämlich der Kreuzstamm nicht wie sonst immer zwischen den Knieen Gottvaters steht, sondern seitlich herausgehalten wird. Aber erst Multscher hat das Nebeneinander mit dramatischer Spannung zu füllen gewußt in seinem künstlerisch unendlich wertvolleren Entwurf. Multschers Komposition findet noch durch das ganze 15. Jahrhundert Nachfolge, so in dem Grabstein des Oswald von Seben († 1465) im Kreuzgang von Neustift. Stimmen hier selbst die Elemente der Darstellung überein, so ist die Unmittelbarkeit des Geschehens die neue Auffassung des spätgotischen Zeitalters überhaupt geworden, die noch in Gedenksteinen wie dem des Hans Herzheimer, dem beim Gebet Maria mit dem Kinde erscheint, um 1510 in Frauenchiemsee weiterklingt.

ZWEITER ABSCHNITT

DER WURZACHER ALTAR IN BERLIN

DER Inbegriff bildender Kunst des späten Mittelalters in Deutschland ist der Flügelaltar. Der Schrein mit beidseitig bemalten Türen verschlossen, die man aufsperren muß, um die Statuen zu sehen: welch ein Phantasiereiz steckt darin! Etwas Geheimnisvolles ist in diesem Sichauftun zu immer größerem Reichtum. Und gewiß ist um dieses Phantasiereizes willen der Wandelaltar die Kunstform der germanischen Völker geblieben, während die Italiener das isolierte Tafelbild zur Vollkommenheit brachten. Entstanden aus dem Zusammengreifen so und so vieler Hände will der Flügelaltar zunächst nicht ein individuelles Schöpfertum repräsentieren, sondern Werk einer namenlosen Arbeitsgemeinschaft sein. Nur solche Kollektivarbeit einer Werkstatt vermag restlos aufzugehen in der Uniformität der gotischen Formengebung, die wieder aus der Idee einer mystischen Einheit aller künstlerischen Form erwachsen war. Die gotischen Kirchen sind so gesehen nichts anderes als ungeheure Reliquienschreine und die Altäre nichts anderes als riesige Monstranzen. Daß dies die Auffassung der Zeit war, sagt ein Geding von 1421, in dem ein Meister Hans von der Pfarrkirche in Bozen verpflichtet wurde, einen Altar von „monstranzischer Gesichtung und Formierung" zu liefern. Trotz der gedanklichen Gleichheit im Aufbau aller Form kann die optische Kompliziertheit des Gesamtwerkes eines Flügelaltars nicht leicht überboten werden. Es gehören an gotische Formgebung gewöhnte Augen dazu, um die Gruppen gemalter Tafeln und die Reihen der Schreinfiguren zusammen zu sehen. Erst im Zusammensehen, dieser wichtigen Fähigkeit des mittelalterlichen Menschen, wird Liniengeschwirr und Farbengefüge buntscheckiger Flügelbilder und vergoldeter Statuen im Schrein zu der großartig dekorativen Einheit, bei der die vielfältelige Gewandung einer Figur im Schrein nur die selbstverständliche Fortsetzung der Flächenornamente in dem Rankenwerk der Flügel bildet. Plastik und Malerei waren mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts einander entgegengewachsen. Figuren als körperhafte Grundgebilde, von einer Luftschicht umflossen, wollte nun auch die Malerei geben, aber ihre räumliche Forderung ging nicht über die enge nachträgliche Um-

schließung mit einem Hohlraum hinaus, der dem Schreingehäuse der Schnitzfiguren entsprach.

Schon in der Kargvotivnische hatte Multscher die Grundform des Flügelaltars gewahrt. Um die noch sitzenden Haken kreisten hölzerne Türen, auf denen vielleicht Szenen aus der Marienlegende dargestellt waren. Im Jahre 1437 ging aus Multschers Werkstatt ein großer Altar hervor, von dem der Schrein mit den Figuren verlorenging und nur die bemalten Flügel erhalten blieben: die acht Tafeln in Berlin, die einst (1803) in der Galerie des Grafen Truchseß von Waldburg auf Schloß Wurzach waren. Es waren ursprünglich zwei hohe Flügel, auf der Außen- und Innenseite mit je zwei Darstellungen übereinander geschmückt. Sie wurden zerschnitten und auseinandergesägt, so daß acht nahezu quadratische Bilder daraus wurden. In der Gesamtanlage sicher ein Werk Multscherschen Geistes ist der Altar nicht ohne Beihilfe fremder Hände ausgeführt worden. Nach altem Herkommen wird auf der Außenseite die Passion Christi erzählt, für den gewöhnlichen Anblick bei geschlossenem Altar. Wenn sich die Flügel öffneten, erblickte man im Schrein vermutlich eine Marienfigur, denn die Innenseiten der Flügel erzählen Mariengeschichten.

Ein ungestümer Drang, sich der Welt zu bemächtigen, lodert in diesen Bildern in dem Sinne, daß die Körper in ihrem Vor und Zurück wie von Angriffslust erfüllt sind. Multscher stürzt sich auf die verkürzte Form. In einem gewaltsamen Ringen entreißt er der Natur seine neue Interpretation der menschlichen Gestalt in einem Realismus, der scheinbar nicht zurückschreckt vor dem stofflich Häßlichen, Gemeinen und selbst Verletzenden. Mit klar umrissenen Formen sind die Dinge gegeben, mit Formen, wie sie der Bildhauer braucht, und mit einer fast zu großen Hingebung sind die Flächen modelliert. Der Raum ist nicht der Ausgang seiner Gestaltung, sondern hört auf, wo die Figuren aufhören, und legt sich um sie wie der Schrein um die Schnitzbilder. Luft und Himmel über den Köpfen sind nicht gemalt. Wo die Modellierung des Körperlichen aufhört, ist glatter Goldgrund auf allen Tafeln. Die Figuren sind zusammenge-

schoben, so daß plastische Form neben plastischer Form steht. Ob seine Menschen räumlich oder gar luftig nebeneinander stehen könnten, läßt der Bildhauer-Maler außer acht. Alle Gestalten sind in ihrer Körperhaltung durchdacht, aber die Kenntnis des Organismus reicht nicht aus, um der oft überraschend kühnen Bewegungen Herr zu werden. Das plastische Dasein wird den Figuren durch scharfen Gegensatz von Licht und Schatten gewonnen; namentlich der Schlagschatten wird gern übertrieben.

Die Farben schwelen. Durchaus nicht unbekümmerte Lust an der Buntheit, sondern ein entwickeltes koloristisches Gefühl äußert sich darin, das aber keine Tonigkeit kennt, kein malerisches Ineinanderwogen der Farbengrenzen. Doch sind die Tafeln keineswegs spitzpinselig gemalt, vielmehr mit breitem Strich und wie mit raschem feurigen Entschluß, immer im Hinblick auf die Gesamtwirkung. Ein trübes Violett in vielen Schattierungen wird gern mit Moosgrün benachbart. Schärfer klingen daneben Krapplack und Gelb. Über dünnen Farbschichten sind die Lichter breit aufgesetzt. Vorhandene Lasuren sind vielfach heruntergewaschen.

Die Außenseiten. Die ursprüngliche Anordnung der vier Leidensgeschichten kann nicht zweifelhaft sein. Ein baumeisterlich klarer, auf Symmetrie bedachter Sinn hatte schon bei der Kargnische gewaltet. Hier nun müssen die Massenszenen der Handwaschung und der Kreuztragung einen festen Sockel bilden, über dem die Landschaftsszenen des Ölbergs und der Auferstehung als luftige Endigung stehen. Man muß sich auch klarmachen, wie nur bei solcher Anordnung je zwei Bilder in der Diagonale durch formale Elemente verspannt sind. Allerdings sind so geordnet die Geschehnisse im Kreise abzulesen, nicht zeilenweise von links nach rechts wie bei den Mariengeschichten; aber solche verschiedene Anordnung von Außen- und Innentafeln steht im 15. Jahrhundert nicht einzig da.

Christus am Ölberg. Multscher baut das Bild wie ein Reliefplastiker, er geht von der Figur aus, von den Körperwerten, nicht von einem Raumzusammenhang. Den Beter umspannen im Halbring als mächtige

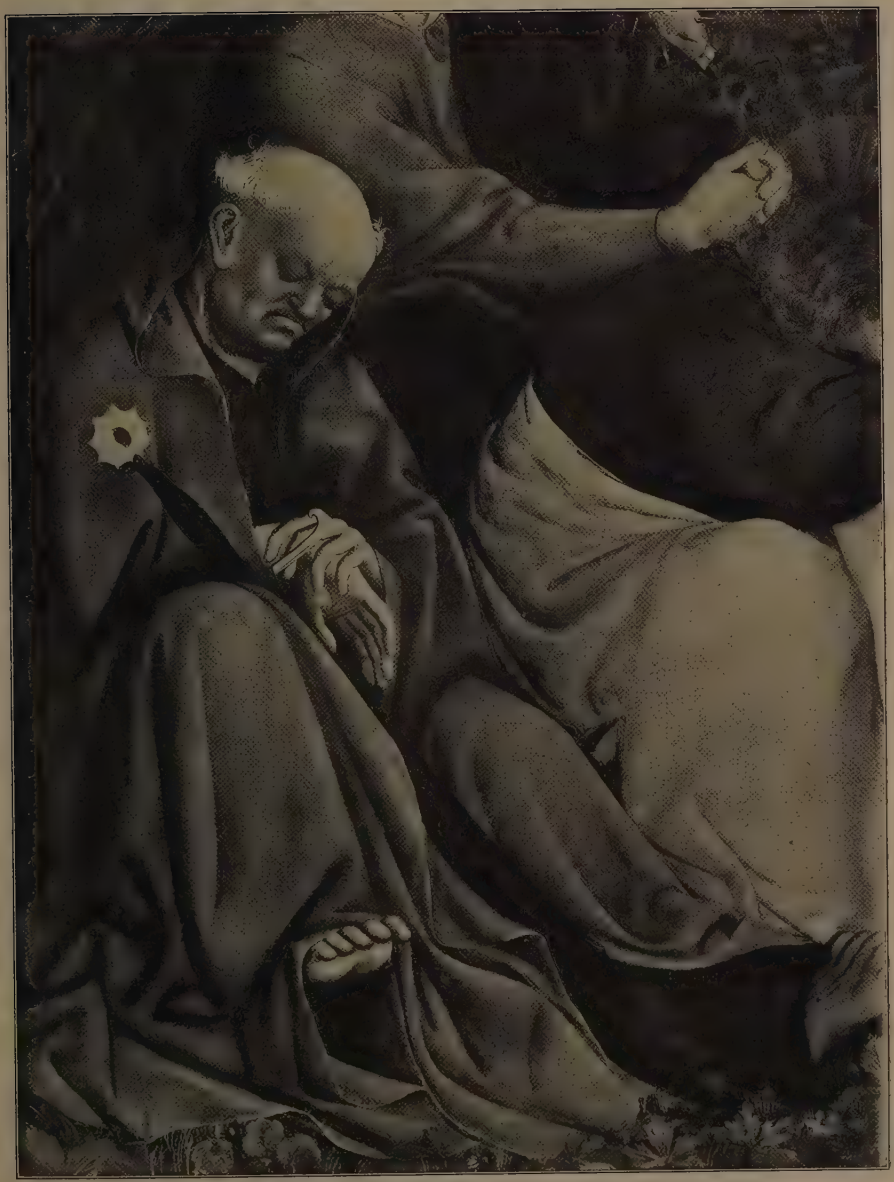


Abb. 38. Hans Multscher: Ausschnitt aus dem Ölberg. Berlin

Eckriegel die beiden Gruppen der Häscher und Schläfer, beide in den Figuren gleich groß trotz des räumlichen Unterschiedes. Christus kniet im Gebet ringend. Die Schultern hochschiebend hebt er die Arme und krümmt doch wieder die Hände auswärts nieder, ein Beten voll Anstrengung und zugleich beredter Ausdruck der Bereitschaft Kelch und Kreuz auf sich zu nehmen, die der Engel hält. In einer Ecke hocken sackmäßig schwer die drei Jünger, vom Schlafe übermannt. Sie schnarchen. Petrus sitzt in die Ecke gedrückt, häßlich, ein verschrumpelter Alter mit welken Händen, höchst ausdrucksvoll. Wie eine ungeheure Schicksalswolke steigt die Schar der Häscher hinter dem geflochtenen Zaun auf. Die Waffen klirren. Judas, der mit einem Bein schon im Garten steht, raunt über die Schulter zurück: Den ich küsse, der ist's. Der Gewappnete neben ihm setzt einen Fuß auf die Hürde und benutzt die Keule als Springstock, eine Bewegung von eigentümlicher Lebendigkeit und latenter Kraft. Jede Figur ist in ihrem Achsenreichtum bildhauerisch durchdacht, wenn auch die malerische Darstellung noch ungefüge ist und die Gelenke noch steif sind und knarren. Alle Beobachtung Multschers gilt dem Menschen und seiner Bewegung. Hier allein überzeugt er suggestiv. Was den Maler interessiert, die Landschaft, die Bäume, steht weit zurück. Der Wiesengrund des Gartens Gethsemane beginnt nach deutscher Raumanschauung mit dem Nahsehen im steilen Anstieg, um sich jäh nach der Tiefe hineinzuwölben. Die räumlichen Beziehungen zwischen den Figuren sind ungeklärt. Der Engel etwa steht nicht vor Christus, sondern schräg hinter ihm. Im Gegensatz zu dem leidenschaftlichen Wirklichkeitscharakter der Figuren bleibt alle Vegetation starr dekorativ. In flächiger Reihung sind Blumen und Kräuter dem Boden aufgesteckt, fast ornamental. Die teigigen Felsformen und die einfach ovalen Laubkronen zeigen, daß Multscher auf malerischem Gebiete nicht zu Hause war. Uralte Schemata des 14. Jahrhunderts fügt er wenig gewandelt ein.

Die Auferstehung Christi. Dem schräg gestellten Marmorsarkophag entsteigt der Auferstehende, ein rotes Tuch mantelartig umgeschlungen.

Abb. 39. Hans Multscher: Ausschnitt aus dem Ölberg. Berlin

Der neue Wirklichkeitssinn scheitert bei dem Mysterium mit seiner grobsinnlichen Darstellung: ein Bein steckt noch im Deckel der Tumba. Die vier schlafenden Wächter sind locker verteilt, zwei vorn am Bildrand vor dem Sarkophag, zwei dahinter. Ihre Haltung und Gebärdung voll origineller Einfälle. Nur Fragmente von Gesichtern werden sichtbar, aber alles von urwüchsiger Kraft und Drastik. Eine unersättliche Lust am stofflichen Charakterisieren gibt sich kund. Wollene Tuche und blinkendes Eisen, Lederkoller, Sackleinen, Filz und pergamentene Haut am kahlen Hinterkopf des Alten in der unteren rechten Ecke sind eindringlich unterschieden. Aber die Intensität des Formerlebnisses steht gegen den Ölberg weit zurück. Hier ist deutlich ein Mitarbeiter Multschers am Werke. Daraus erklärt sich die plumpe Erscheinung der Figur Christi mit dem derben Breitschädel, dessen Scheitel ursprünglich höher gezeichnet lag, wie noch erkennbar ist, und dem unglücklich verkürzten

Fuß. Der Rundschädel mit den breiten Wangenflächen, die hochsitzenden Ohren, die runden Augen und die dicke Nase, alles Kennzeichen eines Christustyps, der von dem Multschers abweicht, haben mehr die breit auseinanderfließende Formhaltung, die als spezifisch schwäbisch angesprochen werden kann. Wie lahm faßt die Hand Christi die Kreuzfahne! Man vergleiche damit die Energie des Greifens bei den Häschern mit Keule und Lanze auf dem Ölberg. Ein Wächter des Grabes liegt schlafend in einer reichverschränkten Haltung, auf den Ellenbogen gestützt, das linke Bein angezogen über das ausgestreckte rechte klemmend. Aber diese Gliederschiebung ist durchaus nicht rundkörperlich empfunden, sondern eigentümlich gequetscht, wie zwischen zwei Scheiben zusammengedrückt. Dagegen die hingeblockte Rundmasse jedes der Schläfer am Ölberg! Der Mantelschlippen unter dem Fuß des Auferstehenden bleibt tote Fläche mit eingeschlitzten Faltenstrichen. Anders der vorstoßende Rock des Beters in Gethsemane. Der schwere weiche Stoff ist dort von Bewegung erfüllt und schiebt sich dickfältig vor.

Der Schauplatz beider Geschichten ist ein umschlossener Garten und doch welch verschiedener Eindruck, beruhend auf dem verschiedenen Stärkegrad des Raumerlebnisses! Der Garten von Gethsemane wirkt freier und weiter als der plankenumzogene Garten der Auferstehung. Die überlegene Tiefenwirkung ist nicht so sehr durch die Tieferlegung des Horizonts erreicht als vielmehr durch die energische Helldunkelmodellierung des zurückliegenden räumlichen Grundes. Überall fehlt es auf dem Auferstehungsbild an der Verkürzung. Man vergleiche daraufhin die räumliche Anregungskraft von Einzelheiten wie dem Kreuz, das der Engel am Ölberg hält, und der Kreuzfahne des Auferstehenden. Schließlich auch die Baumzeichnung. Alte Schemata sind es auf beiden Bildern. Aber die Laubkronen sind auf dem Ölberg locker aus Blättern gebildet, während sie auf der Auferstehung aus ovalen dunklen Flächen bestehen, denen hellere Blätter aufgemalt sind. Diese Unterschiede der beiden Bilder können nicht etwa, wie man gemeint hat, auf die Entwicklung des Malers zurückgeführt werden, der an diesem Altarwerk in kurzer

Abb. 40. Hans Multscher: Auferstehung Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Zeit zu immer größerer Beherrschung der Formen und des Raumes gekommen sei. Es sind vielmehr ganz primäre Eigenschaften, die in diesem intensiveren Formerfassen Multschers auf dem Ölberg zum Ausdruck kommen.

Die Handwaschung des Pilatus. Ein dichter Knäuel füllt die Menschenmenge das ganze Bild. Die Figuren sind eng ineinander gestoßen, eine prachtvolle Sammlung von Charakterköpfen. Alles ist wurzelecht

in diesen Typen, jeder Kopf von erstaunlicher Gewalt des Ausdrucks, unheimlich elementar in den Affekten. Fanatische Leidenschaft hat die Züge verzerrt, die Mundwinkel herabgezogen. Multscher gibt die Szene mit meisterlicher Regie. Der Ort wird nur angedeutet. Unter hohem Baldachin sitzt Pilatus auf damastbedecktem Stuhl. Die Masse drängt schrankenlos heran bis unter den Baldachin. Die Gruppe um den Landpfleger wird von dem Anprall zusammengeschoben. Nicht der Landpfleger, sondern der dringlichste der Ankläger steht in der Mittelachse des Bildes. Christus tritt würdig heran, den ernsten Blick auf Pilatus gerichtet, der ihn nicht ansehen kann. Ein Henker zerrt Christus vor an den gefesselten Händen und schreit vorgebeugt im Brausen der Stimmenwut seine Anklage dem Pilatus ins Gesicht. In „verbissener" Wut bolzt der Gewappnete hinter Christus seinen eisernen Faustschlag auf das schon blutende Haupt. Der Hohepriester, ein finsterer Menschenfresser, rechnet starr und unerbittlich die Anklagegründe an den Fingern her und läßt den Landpfleger nicht aus dem Auge. Dem ist nicht wohl zumut. Schier erdrückt von dem sinnlos wütenden Toben redet er zwar, aber sein Wort verweht ungehört in dem Sturm der „Kreuzige!" brüllenden Masse.

Die Waschung ist nur symbolisch. Multscher sorgt, daß sie nicht das ganze Interesse des Mannes in Anspruch nimmt. Ein Page, das Handtuch um die Schultern gehängt, gießt den dünnen Strahl aus goldener Kanne über die Hände, der in das Becken des knieenden Pagen niederrieselt. Trotz solcher Zurüstung wäscht sich Pilatus, der Menge zugewandt. Seine achsenreiche Haltung wirkt, als ob er sich in Verlegenheit winde. Die Weiber hinter ihm dienen auch nur dazu, seine Benommenheit in der Volkswut noch deutlicher darzutun. Seine Frau, verstört, unsicher, wohin sie hören soll, lauscht doch den fürbittenden Worten der Freundin, die Christus in der Haltung inbrünstigen Glaubens zugewandt ist und die, allein von einem starken Gegengefühl erfüllt, der ungewiß Pendelnden mit festem Schultergriff die fürsprechenden Gebärden suggeriert.

Abb. 41. Hans Multscher: Die Handwaschung des Pilatus. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Multscher, der sich schon in plastischen Einzelfiguren als Dramatiker erwies, kommt in dieser Massenszene völlig zu seinem Recht. Seine Handschrift aber ist auch hier voller Beziehungen zu seinen gemeißelten Figuren. Der Christus wird uns noch beim Palmesel in Wettenhausen beschäftigen. Der Kopf des Hohenpriesters ist dem Gottvater des Grabmalentwurfs verwandt, der bärtige Mann mit der Sendelbinde dem König von Ungarn am Rathaus. Aber selbst der Saumfall des Tuchüberschlags

an der Sendelbinde des Bärtigen neben dem Hohenpriester läuft genau in dem gleichen Schnörkel wie am Gewand des einen Hohlkehlenengels der Kargnische.

Die Kreuztragung. Vor der mauermäßig zusammengepreßten Menschenmenge schleppt Christus das breitaufliegende riesige Kreuz. Der gewölbte Rücken des Hünen macht das Tragen ungewöhnlich eindrucksvoll. Es ist ikonographisch ein neuer Typ der Kreuztragung, den Multscher damit in Schwaben einführt. Nicht mehr das hurtig elegante Dahineilen mit dem leichtgeschulterten Kreuz, sondern wahrhaft ein schwerer Passionsgang. Mit den Mitteln des Wirklichen wird die ungeheure dramatische Steigerung erreicht. Das Aufstützen der Hand auf dem Schenkel an Stelle des Aufhebens der Gewandschleppe gehört auch dazu, ein derbes Motiv allerdings, aber im Sinne des Plastikers, nämlich Körperlichkeit ertastend. Schon der Meister der Lorcher Kreuztragung verwandte das Handaufstützen als Ausdrucksmotiv. Simon von Kyrene müht sich vergeblich, den nachschleifenden Kreuzstamm aufzuheben. Diese Gruppe der Kreuztragung war vielleicht auch in einer plastischen Fassung von Multscher vorhanden, denn seit der Mitte des 15. Jahrhunderts kommen stilistisch an Multscher anklingende Gruppen auf wie die in Heiligkreuzthal. Hier im Gemälde aber wird die Gruppe noch reicher. Dem mitleidvollen Simon auf der einen Seite wird der mitleidlose Henker auf der anderen Seite gegenübergestellt, ein wüster Geselle von der Art, wie sie erst Breughel wieder erfand. Diese Gruppe mit dem Kreuz steht in einer lockeren Raumschicht vor dem Relief der wie zusammengepferchten Schar. Sieht man genauer zu, so ist doch ein Zug zu geben beabsichtigt, der mit der Mariengruppe schräg aus der Tiefe kommt und sich auf der rechten Seite wieder in die Tiefe wendet, wobei die Spitze des Menschenkeils zusammengedrückt wird. Die Leute dort können ihre Glieder nicht mehr rühren und recken angestrengt die Köpfe. Die Henkerfiguren und Juden auch hier von abgrundtiefer Häßlichkeit. Noch einmal ballt sich dramatisches Geschehen bei der Gruppe um Johannes; ein fanatischer Rohling will den wie abwesenden Jünger

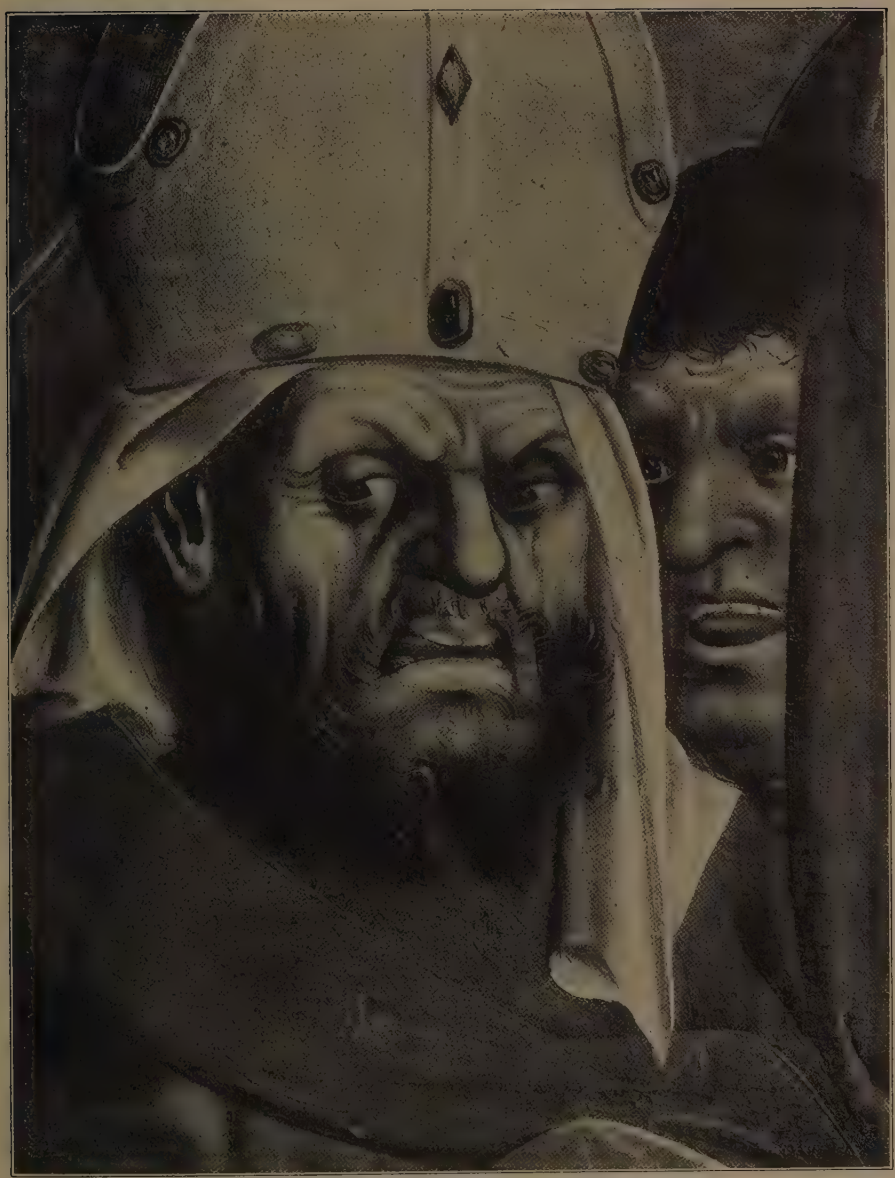


Abb. 42. Hans Multscher: Der Hohepriester. Ausschnitt aus der Handwaschung des Pilatus

Abb. 43. Meister des Heisterbacher Altars: Kreuztragung
Augsburg, Gemäldegalerie

durch einen Faustschlag ins Gesicht zur Besinnung bringen – eine unvergeßlich starke Gebärde –, wozu ein breitmäuliger Jude hämisch grinst. Die kochende Wut der Menge zischt gleichsam auf in den spitzen Waffen, in denen die Gotik noch einmal ihre ganze Intensität der Linie anschaulich werden läßt.

Der Schattenschlag der drei steinwerfenden Buben im Vordergrund wird auffällig benutzt, um Körperlichkeit zu demonstrieren. Wie stark und unmittelbar der Raum empfunden ist, zeigt der Kreuzbalken, der mit ungeheurer Wucht auf uns zustößt. Man muß die gleiche Darstellung von einem Zeitgenossen, etwa einem Kölner um 1440, danebenhalten. Wie matt und lau bleibt das gegen diese strotzende Kraft und Urtümlichkeit! Das Kreuz liegt bei dem Heisterbacher Meister unverkürzt in der Fläche, und das Motiv der Stützhand ist ohne Funktionsgefühl und plastische Empfindung.

Die Innenseiten der Flügel. Der Schreinarchitektur benachbart werden die Mariengeschichten ihr auch durch architektonische Rahmung angegliedert. Die Gehäuse der Pfingstdarstellung und des Todes der Maria schneiden mit ihren Dachbauten in die beiden Anbetungen hinein. Nur

Abb. 44. Hans Multscher: Kreuztragung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

ein Bildhauer konnte diese Anordnung erfinden, die in dem architektonisch bedingten Übereinander der Gruppen an die Stockwerke mit plastischen Gruppen in Sakramentshäuschen erinnert. Die ursprüngliche Anordnung der Mariengeschichten ist damit jedenfalls eindeutig gegeben. Die beiden unteren Szenen sind fest von Innenräumen umschlossen, die beiden Anbetungen sind luftiger disponiert und spielen sich bei gleicher Szenerie mehr vor als im Stallraum ab. Das Strohdach, weit vorspringend,

Abb. 45. Hans Multscher: Geburt des Kindes. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

wird durch einen Pfosten vorn besonders abgestützt. Die Tiefe des Stalles einmal im nächtlichen Dämmer, bei der Anbetung der Könige dann im Helldunkel des Tages wird auch in dem Stilleben an den Wänden malerisch reizvoll variiert. Beide Anbetungen sind auf den Schrein zu gerichtet.

Die Anbetung des Kindes. Multscher macht von dem billigen Mittel, durch Überschneidung der Figuren den Raum zu gewinnen, keinen

Abb. 46. Hans Multscher: Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Gebrauch. In mächtigen bildhauerischen Umrissen sind die beiden Hauptfiguren klar in die Bildfläche gesetzt. Im Parallelismus ihrer stockend schweren Gebärden wird ihre Rundung, ihre Reliefhöhe deutlich. Der Schlagschatten bindet die Gestalten in die räumliche Umgebung ein und löst sie zugleich vom Hintergrund.

Die Komposition ist schon in ihrer Originalität von besonderem Reiz. Keine gleichmäßige Gruppe um das Kind, sondern Maria und Joseph

mehr hintereinander als nebeneinander vor dem Kind, das ganz an die Seite gerückt im Futterkorb liegt, von Ochs und Esel angeschnuppert. Hinter der elastisch in den Raum hineinschwingenden Bretterplanke eine doppelte Reihe von knieenden Zuschauern. Die Figuren also, Maria, der Nährvater und die Zaungäste wie Abschnitte konzentrischer Kreise um das Kind als Mittelpunkt. Maria, die alles Volk um Haupteslänge überragt, breitet die Hände aus in der Haltung altchristlicher Oranten. Anbeten, Staunen und Segnen verschmilzt in dieser großen Gebärde. Bei Joseph wird das Anbeten zu dumpf dringender Hingebung. Von den Knieenden aber hinter dem Bretterzaun kann nur der weisende Jüngling das Kind sehen. Die übrigen spüren die Kraft seines heiligen Wesens. Die Anteilnahme wird mannigfaltig charakterisiert. Rituelle Konvention bei den jungen Frauen, zurückhaltende Mitfreude bei der Alten, unsichere Starrheit und schwerfälliges Benommensein von unerhörtem Vorgang bei den Männern im Grunde. Wundervoll ist die Bindung der Figuren durch die Farbe. Das rötliche Violett im Ärmel des weisenden Jünglings rauscht klangvoll auf im Mantel des Joseph, flutet weiter im Rock der Maria und verklingt in den Beinlingen des Nährvaters, die dem Kinde als Decke und Kopfkissen dienen.

Die Anbetung der Könige ist als Komposition ein verblüffender Wurf. In einer fast aufdringlichen Raumschräge ist die Bildfläche mit Figuren angefüllt. Die großströmende Bewegung führt auf das Kind auf Mariens Schoß zu. Die Örtlichkeit von der Anbetung des Kindes ist hier beibehalten, nur nach Art einer Drehbühne verschoben. Der Pfosten, der das Strohdach trägt, ist vom Bildrand nach der Mitte zu gewandert. Er trennt die Gruppen voneinander, die lockere und die festgeballte, und er rhythmisiert die Erzählung. Die Mitte der Gruppe links nimmt die sitzende Maria ein. Sie leitet die Hand des hockenden Kindleins auf ihrem Schoß, das nach dem Gold in dem Kasten greift, den der greise König lupft. Dieser und der hinter ihm auf ein Knie gebeugte zweite König sind durch Architektur- und Gewandlinien fest in ein Schmalfeld gerahmt ebenso wie Joseph auf der anderen Seite Marias. Der Nährvater tippt

Abb. 47. Hans Multscher: Pfingstfest. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Maria mit der Schmalseite der Hand an, zugleich mit dem Daumen auf sich weisend. Mit bäuerischer Unbeholfenheit, die sich zartfühlend geben will, gibt er zu verstehen, daß der Brei, den er gekocht, ihm wichtiger dünkt als die ganze Zeremonie. Der Mohrenkönig nimmt die volle Breite des rechten Bildfeldes mit seinem Brokatmantel ein, den sein schwarzer Diener wie einen Vorhang schleppen läßt. Unter dem Ärmel des Mohrenfürsten, der sich anschickt, hinzuknieen, drängt knieend ein verzückter Beter vor, der kein Auge von dem gnadenvollen Anblick lassen will: viel-

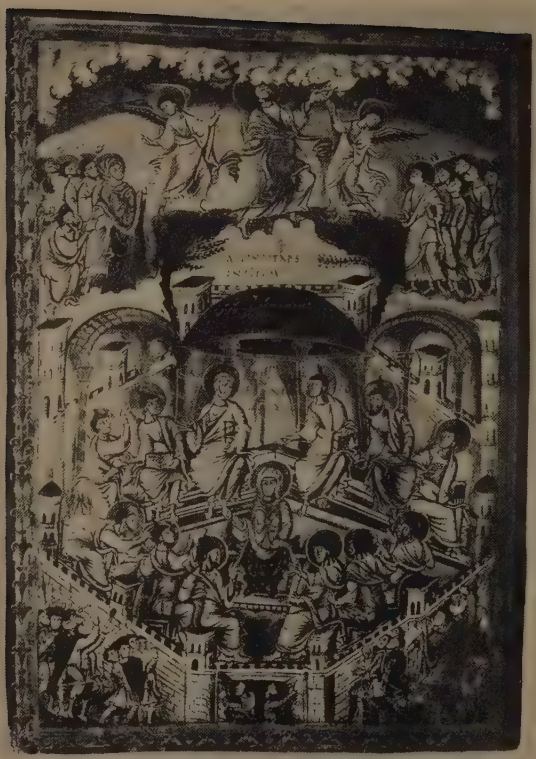


Abb. 48. Himmelfahrt Christi und Pfingstfest. Karolingische Miniatur aus der Bibel in San Paolo fuori. Rom

leicht der Stifter des Altars. Hinter dem Mohren aufgestaut der gestaffelte Haufen andächtiger und neugieriger Gefolgschaft, dunkle und blasse Gesichter in buntem Wechsel. Die Freude am Charaktervollen ebenso wie die drängende Dynamik in reiner Asymmetrie schaffen in diesem Bild den Gegenpol zu der schönheitlichen Stille und repräsentativen Symmetrie von Lochners Dreikönigsaltar in Köln. Multscher wollte das drängende Leben gestalten, und sein energiegeladener Stil führt daher auch zu einer neuen Gewandbehandlung, die die Falten in absatzloser Bewegung wie brodelnd erscheinen läßt. Man sieht keinen Saum, vielmehr liegen die Ränder eingeklappt. Die gotische schleichende Linienbewegung der Falten ist umgesetzt in die Flächenbewegung körperlicher Vollformen.

Das Pfingstfest. Wie stark überzeugt der Raumeindruck bei aller Unzulänglichkeit in der Darstellung der verzwickten Räumlichkeiten! Die Linienmittel der Perspektive weiß Multscher nicht zu handhaben, aber mit einer saftigen Modellierung – die Nische hinter Maria! – ist eine tiefe Geschlossenheit des Zentralraums erreicht, die in ihrer Zeit unerhört dasteht. Daß die Figuren wirklich im Kreise zusammensitzen, ist

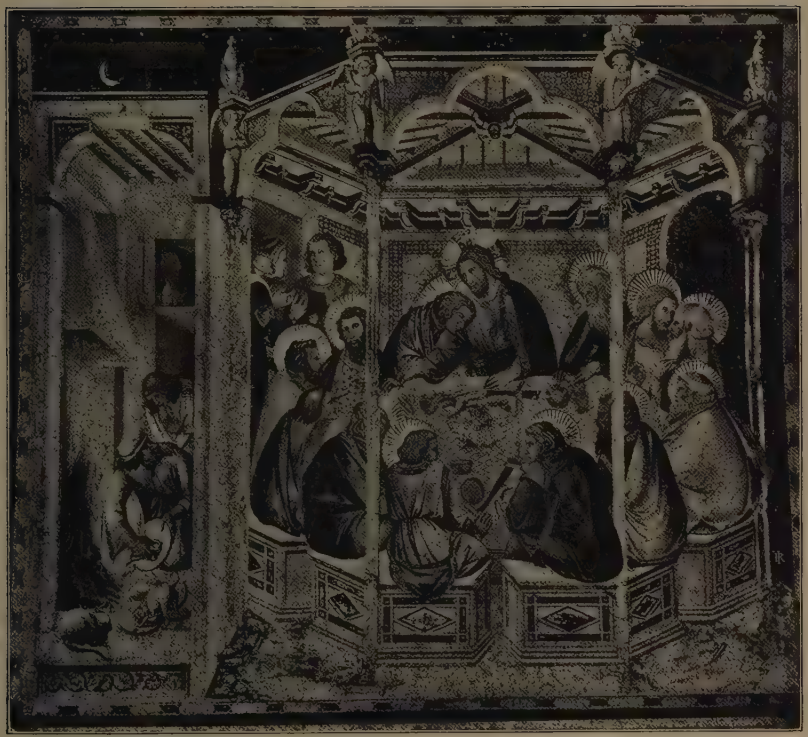


Abb. 49. Pietro Lorenzetti. Abendmahl. Freskogemälde in Assisi, Unterkirche

das Entscheidende. Noch immer ist mit dem Eindruck des Innenraumes der Anblick des Außenraumes verbunden. Die beiden überschneidenden Säulchen aber gliedern die Schar mit einer Symmetrie, die feierlich gemeint ist, aber zu dieser Versammlung von charaktervollen Sonderlingen nicht recht passen will. In sackmäßiger Geschlossenheit des Umrisses wuchten die Figuren auf den umlaufenden Bänken mit bis zur Karikatur gesteigertem Ausdrucksgehalt der Physiognomieen. Die heiligen Männer sind innerer Gesichte voll, und die Hochspannung geistiger Erregtheit beginnt sich im Zungenreden zu entladen. Noch halten die Apostel die Lippen verschlossen, aber die Verzückung redet in Gebärden, im staunenden Öffnen der Bethände links, in dem Händereiben des Petrus und dem

Abb. 50. Deutscher Meister des 15. Jahrhunderts. Zeichnung nach Multschers Pfingstfest. Basel, Kupferstichkabinett

Mauscheln des Bärtigen neben Maria. Aktiv gespannt sind alle Mienen und Gesten, wofür die Hände mit dem nervig abgespreizten Daumen charakteristisch sind. Selbst die einfach ins Profil hochgeschobenen Köpfe der Sitzenden zu beiden Seiten wirken wie ekstatisch aufgereckt. Maria in der Mitte, noch ganz nach innen geschlagen, wie eine Sibylle. Ihre niedergerungenen Bethände demutvoll wie bei Christus am Ölberg, aber ihre Haltung weicht der stärksten Verkürzung aus. Trotz der Sorgfalt in der strudelnden Faltenmodellierung lagert das vorfallende Mantelende nicht auf dem Boden auf, sondern hängt hart und isoliert scheinbar schwebend davor. Wieder spürt man eine andere Hand am Werk, die nicht Multschers intensive Formkraft besaß. Das Wunder der Ausgießung des Heiligen Geistes ist nie mit größerer Leidenschaft erlebt worden als hier. Multscher braucht die Drastik des Einzigartigen, des Absonderlichsten in Figur und Physiognomie. Wie aber diese groben, ja brutalen Köpfe gesteigert sind in eine Sphäre, die jenseits des Gewöhnlichen liegt, das veranschaulicht besser das Wunder als jede schönheitliche Pose und ideale Bildung. Und nur der Dramatiker Multscher

Abb. 51. Hans Multscher: Tod der Maria. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

verfügte über diese Ausdrucksgewalt der Formen mit seinem neuen Naturalismus.

Die Komposition im Kreise aber und das für sie geschaffene ziervolle Gehäuse widersprechen eigentlich dieser nordisch-chaotischen Welt. In der Tat ist das Kompositionsschema nicht Multschers Erfindung, noch überhaupt deutsch, sondern aus der italienischen Kunst übernommen als eins der vielen Elemente, die die Malerei im Norden begierig von der

vorgeschritteneren Malerei Italiens empfing in dem gleichen Bestreben, dem Naturvorbild näherzurücken. In der sienesischen Malerei, der Hauptvermittlerin italienischer Formen und Komposition an den Norden, hat Pietro Lorenzetti in dieser Anordnung sein Abendmahl in Assisi gemalt. Vergleicht man damit Multschers Abendmahl, so ist die Herkunft seiner Komposition erwiesen, aber wieviel straffer organisiert er das Bild in der klaren Aufteilung der Figuren. Die deutsch irrationale Raumphantasie spielt allein in den verwinkelten Ausbauten des Gehäuses. Dies Gehäuse war das Wichtige und Neue für die deutsche Kunst, und ein Nachfolger Multschers, vielleicht ein Geselle seiner Werkstatt, hat sich eine sorgfältige Zeichnung davon gemacht, während er die Figuren uninteressiert wie Schemen skizzierte (Abb. 50). Noch der Meister der Reglerkirche in Erfurt hat von dieser Komposition Gebrauch gemacht. Die Wurzel der Komposition aber reicht tief zurück bis in die karolingische Kunst. Die Pfingstdarstellung in der Bibel des 9. Jahrhunderts von San Paolo fuori bei Rom zeigt, welche ikonographische Metamorphose die Komposition im späteren Mittelalter durchmachte. Nach orientalischer Sitte sitzen hier Maria und die Apostel auf dem platten Dach eines über Eck stehenden Hauses. Um die Mauern drängen sich die „gottesfürchtigen Männer aus allerlei Volk, das unter dem Himmel ist" nach den Worten der Apostelgeschichte. Mit der Wanderung der Komposition ins Abendland erlosch das Verständnis für das Sitzen auf dem Dache. Der beginnende Realismus deutete die Mäuerchen in truhenartige Sitzbänke um und läßt die Wirkung des Zungenredens auf die Juden in Jerusalem ganz aus dem Spiel.

Der Tod Mariä. Bei allen Mängeln der entwicklungsgeschichtlichen Stufe wirkt auch diese Szene räumlich unmittelbar. Der Blick in das Sterbezimmer fällt durch Arkaden, die in der Mitte von einer spindeldürren Säule getragen werden. Der kapellenartige Raum hat mit dem Gebäude auf dem Wandbild des Todes der Maria von Taddeo di Bartolo (Siena, Palazzo Publico) gemeinsame Wurzel. Wieder wird durch die Zäsur der Säule ein gedrängt angefüllter Raumabschnitt von einem

Abb. 52. Schule Multschers um 1440: Kreuzprobe. Schloß Wolfegg

locker besetzten getrennt. Das Bett, obwohl nur wenig auf der Kopfseite schräg einwärts gerückt, steht tief im Raum. Zwei Apostel knieen davor, der eine wie hineingeworfen mit merkwürdig verrenktem Kopf, der andere lesend, von der Säule überschnitten. Ihre Funktion, Raum zu gewinnen, spricht deutlich. Fußboden, Bettbank, Körper der Maria, Christus vor dem Vorhang und Raumecke: ein treppenförmiges, höchst konsequentes Eintiefen von Raumschicht zu Raumschicht.

Es ist kein Sterbezimmer, wie es Munch geschildert hat, wo man die Stille hört und ein unheimliches Geschehen den Menschen, die nicht miteinander sprechen mögen, an Herz und Kehle greift. Multscher schildert nach der Gewohnheit seiner Zeit ein geräuschvolles Treiben wie

von Menschen, die durch lautes Gehabe ihre Seelenangst übertönen wollen. Die Apostel drängen an das Bett, eine dichte Masse in dem linken Feld. Zu Häupten, zu Füßen und zur Seite des Bettes liest einer laut die Sterbegebete. Die andern murmeln mit oder erwarten mit dumpfem Schweigen das Ende. Petrus besprengt die Sterbende mit dem Weihwedel. Mariens Kopf ruht genau in der Mitte des rechten Feldes. Allen unbemerkt ist Christus herangetreten, der die Seele der Maria in Mädchengestalt schon auf dem Arme trägt, die Sterbende segnend.

Unter dieses Bild der Vergänglichkeit irdischer Gestalt setzte Multscher die Inschrift, die nicht mehr die überlegene Feierlichkeit der Worte der Kargnische atmet, sondern in ihrer Schlichtheit menschlich unmittelbarer spricht:

bitte · got · fur · hanssen · muoltscheren · vō · richehōfē · burḡ · ze · ulm haut · dz · werk · gemacht · do · mā · zalt · M° · CCCC/XXXVII.

Multscher schreibt „Bürger zu Ulm“, nicht Bildhauer zu Ulm, da er hier auch als Maler auftritt. Denn daß er nicht nur der Tafelmeister war, der Unternehmer, der für den ganzen Altar die Verantwortung trug, geht aus einer weiteren Inschrift hervor, die auf der Tafel des Pfingstfestes oben an der Wand in zwei Zeilen herumläuft und im halben Satz, ja im halben Wort aufhört:

HANS NVOLTS .... CER VO RICHE
HOVEN .... HAVT GE

Aus Schmucklust spielerisch hingesetzt, wiederholt doch diese Inschrift gerade die eigentümlichen, bald gotischen, bald in Antiqua gemalten Schriftzeichen, die an der Inschrift der Kargnische auffallen. Bei der Hauptinschrift ist ein Schildchen mit der Hausmarke, dem Firmenzeichen Multschers, gemalt. Im Dreieck über der Säule hält ein Affe einen Schild mit einem andern Zeichen, ein Kreuz mit zwei Querbalken. Da dies das Zeichen der Hospitäler war, gibt es vielleicht den Hinweis auf den Ort, für den der Altar ursprünglich bestellt war.

*

Abb. 53. Schule Multschers um 1440: Kreuztragung des Kaisers Heraklius. Schloß Wolfegg

Die Wolfegger Tafeln und die verschollene Kreuztragung. 1. Die wie mit eruptiver Gewalt herausgeschleuderten Malereien des Wurzacher Altars haben eine Nachfolge gleich dringlicher Aktivität nicht gefunden. Erst in gehörigem Abstand sind die durch Übermalung böse zugerichteten Tafeln in der Sammlung des Fürsten Truchseß von Waldburg auf Schloß Wolfegg bei Waldsee zu nennen. Sie sind der Rest eines Kreuzlegendenaltars aus der Zeit um 1440, ein beidseitig bemalter Flügel nur, heute in zwei Tafeln zerschnitten, mit Darstellungen der Kreuzprobe und der Kreuztragung des Kaisers Heraklius auf der Innenseite und einer im Hochformat komponierten und jetzt auseinandergeschnittenen Grablegung auf der Außenseite. Die Szenen sind ohne die

plastische Klarheit Multschers gestaltet, die Formgebung ist schwerfälliger. Die Figuren gedrungener und steifer, nicht plastisch durchdacht und achsenreich wie bei Multscher. Durchweg Rundköpfe mit vorstoßenden kantigen Nasen und derben Ohren mit breiten Ohrläppchen. Verdummte Gesichter ohne die seelische Stoßkraft Multschers. Nur selten zuckt ein Wetterleuchten von des Meisters eigener Art auf. Wie das Bauerngesicht mit aufgestülpter Nase aus dem Volkshaufen hinter dem Kaiser Heraklius angestrengt stiert, das ist noch einmal ein ungebrochener Klang. Allerdings lassen auch einige ins Fratzenhafte übercharakterisierte Köpfe auf der Kreuzprobe den Zusammenhang sofort erkennen. Jener unbekannte Maler in Multschers Werkstatt, der beim Wurzacher Altar besonders bei der Auferstehung mithalf, hat hier wohl völlig freie Hand gehabt. Auch Bilder von Konrad Witz müssen ihm bekannt gewesen sein. Aber der Stil versackt in zähflüssiger Schwere.

Die Kreuzprobe. Nach der Legende stieß Judas beim Nachgraben auf Geheiß der Kaiserin Helena auf drei Kreuze. Welches darunter das Kreuz Christi war, zeigte sich durch ein Wunder. Ein Jüngling, der ins Grab gelegt werden sollte, kehrte ins Leben zurück, als ihm das wahre Holz aufgelegt wurde. Das Bild gibt den Augenblick größter Spannung. Schon haben zwei der Kreuze, die der Reihe nach aufgelegt werden, versagt und sind zur Seite gestellt. Die Gruppe um die Kaiserin, die Hohenpriester und das Volk stehen gedrängt. Einer der Weisen von Jerusalem hebt die Hand: Jetzt muß es sich zeigen, ob das dritte das lebendige Holz ist. Judas schiebt das Kreuz herüber, und wie er es der Leiche nähert, scheint schon ein Zucken durch den Körper zu laufen. Das Wunder geschieht und reflektiert in den staunenden Gesichtern.

Die Kreuztragung des Kaisers Heraklius. Der Kaiser erniedrigt sich und trägt im Büßerhemd das Kreuz durch das Tor nach Jerusalem hinein, gefolgt von der Volksmenge, die mit gespannten Blicken sein Tun verfolgt. Er geht barfuß, aber die Krone ist auf seinem Haupt geblieben, notwendiges Attribut seiner Herrscherwürde, ohne die das Mittelalter Kaiser und Könige auch nicht im Bette schlafen ließ. Ein Kaiser ist kein

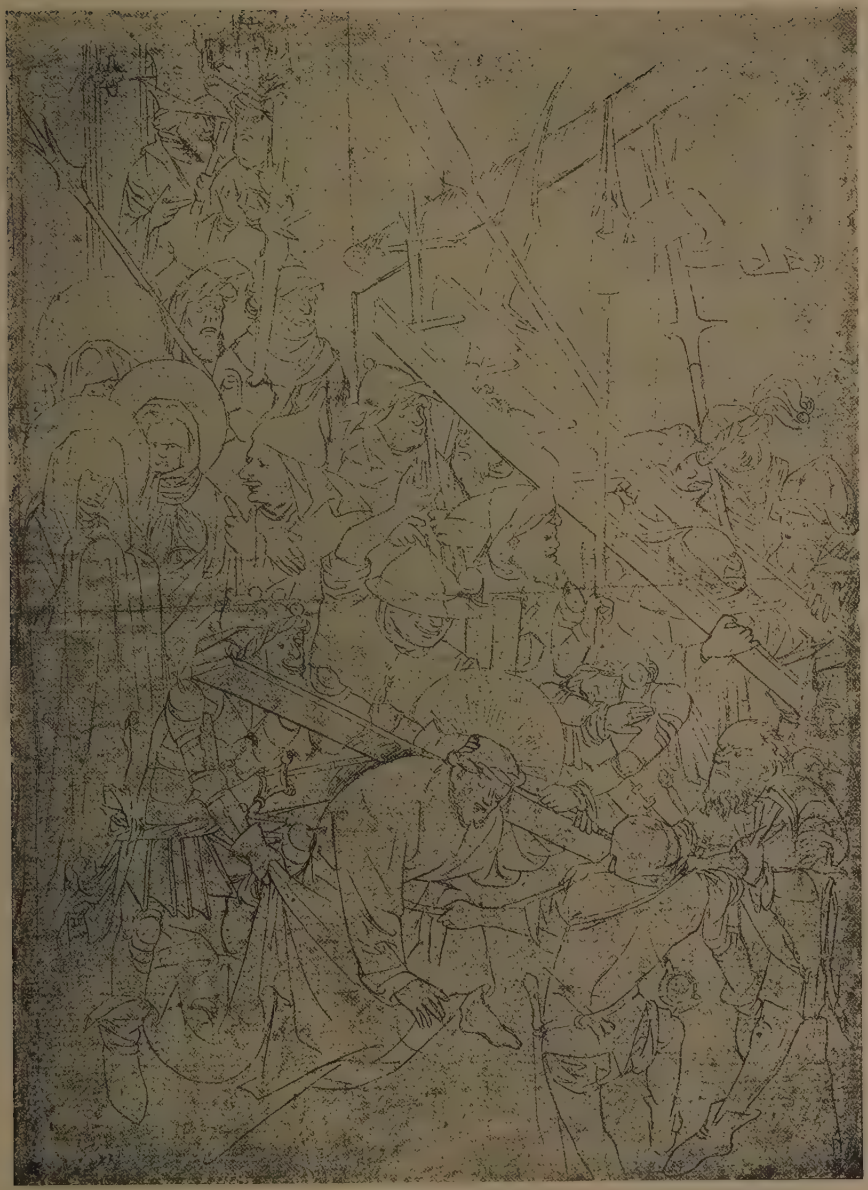


Abb. 54. Zeichnung vom Anfang des 16. Jahrhunderts nach einem verschollenen Gemälde Multschers

Lastträger, Heraklius weiß das Kreuz nicht recht zu fassen und läßt das Stammende am Boden schleifen. Es genügt ein Blick auf die elementare Wucht der Kreuztragung Multschers in Berlin, um den künstlerischen Abstand beider Bilder zu ermessen. Die räumlich stark wirkende Auflagerung des Kreuzes mit verkürzten Balken ist verschwunden, das Motiv wird der schwäbischen, flächigen Auffassung angeglichen.

Daß die Kreuzprobe über der Kreuztragung saß, ergibt sich aus den Rückseiten der Tafeln, die als einheitliche Darstellung die Grablegung im Hochformat zeigt. Diese Rückseite ist durch Übermalung so furchtbar entstellt, daß nur noch die allgemeine Komposition als Multscherstil angesprochen werden kann. Was auf dem anderen Flügel aus der Kreuzlegende dargestellt war, läßt sich erschließen. Zwar nicht in der formalen Haltung, wohl aber nach dem Charakter der Erzählungen und der Szenenwahl hat der Wolfegger Altar Verwandtschaft mit einem Kreuzlegendenaltar aus der Schule des Pietro Lorenzetti in der Domopera zu Siena, der in acht Bildern die Legende ausführlich erzählt. Es fehlen für die beiden Szenen in Wolfegg die Voraussetzungen. Zur Ergänzung waren vermutlich auf dem andern Flügel gemalt einmal die Kreuzfindung: Judas gibt, nachdem er ob seiner Verstocktheit sechs Tage ohne Speise in einem Brunnen versenkt war, den Ort an, wo Christus gekreuzigt wurde, gräbt und findet drei Kreuze. Und dann die Erklärung für das Tun des Heraklius: ein Engel verwehrt dem Kaiser den Eintritt in Jerusalem, weil er das Kreuz, das er den besiegten Persern abgenommen, mit zu viel eitlem Ruhm und weltlichem Pomp zurückgeführt hatte.

2. Die bedeutende Komposition eines verschollenen Gemäldes Multschers um 1440—50 ist uns wenigstens in einer Nachzeichnung erhalten geblieben. In reicherer und zugleich freierer Anordnung ist darin noch einmal das Thema der Kreuztragung behandelt. Selbst die matte Nachzeichnung konnte nicht alles löschen, die Gruppe mit dem zusammenbrechenden Christus in ihrer lebendigen Dramatik ist Geist vom Geiste Multschers. Aus der Bildtiefe nach vorn zu entwickelt sich der Zug, der

sich bei der Gruppe vorn staut. Christus, unter der Kreuzeslast auf ein Knie gesunken, bricht zusammen, wobei die vorgestreckte Hand härterem Fall vorgreifen will. Der Kriegsknecht hinter ihm reißt ihn am Mantel hoch, der Kriegsknecht vor ihm zerrt an dem Strick, indes drei Fäuste von hinten auf Christus einschlagen. Der gewölbte Rücken, die räumliche Energie des vorragenden Kreuzbalkens, in der Nachzeichnung geschwächt, läßt doch auf den gleichen Intensitätsgrad wie beim Wurzacher Altar schließen. Bei den Berliner Bildern waren Parallelbewegungen beider Arme häufig. Hier sucht Multscher die kompliziertere Mechanik des Körpers auf. Gerade Doppelbewegungen sind zahlreich. Reißt ein Arm hoch, so saust der andere im Schlage nieder. Und nun gar der bildeinwärts knieende Henker, der den Rücken biegt, dabei Schultern und Hüftgürtel zu erstaunlichem Achsenreichtum bringend. Das ist eine sichere Freiheit im Zusammengreifen der Bewegungen, wie etwa in dem Dreschflegeltakt der drei auf Christus Einschlagenden, die Errungenschaften des jüngeren Holbein schon vorwegnimmt. Die großen Kontraste physischer Bewegung bei der Gruppe um Christus und stillen, inneren Leidens bei der Mariengruppe sind rein gegeneinander gestellt. Maria, die den Sohn zusammenbrechen sieht, preßt die Hände aufs Herz.

Diese Bereicherung im einzelnen wird ermöglicht durch eine Auflockerung der Massen im ganzen. Durch geschickte Ausnutzung des Hochformats sind die Figuren freier und unbeengter angeordnet. Der Zug nach Golgatha schließt nicht mehr bildrandparallel zu fester Mauer mit einheitlicher Kopfhöhe zusammen, sondern bewegt sich vom hochliegenden Stadttor aus herab nach der vorderen Bildbühne. Diese Bewegung aus der Tiefe wird durch den Leiterträger, einer Figur von Breughelscher Drastik, durch die Schrägen der Holmen und in ihrer Fortsetzung durch den dreizackigen Spieß zu unmittelbarem Erleben gebracht. Der Nachzeichner hat die Komposition nicht ganz verstanden. Die Architektur hinter den Gruppen bleibt mißverstandenes Bruchstück. Das oberste Paar im lebhaften Gespräch erscheint unvermittelt viel höher über den

Männern davor. Wahrscheinlich war dies Paar auf Multschers Bild beritten. Das darf vermutet werden nach einer in diesem Teil weitgehend übereinstimmenden Komposition des Meisters von Flémalle, die allerdings nur in der Kopie eines Brügger Meisters um 1500 in St. Sauveur in Brügge erhalten blieb.

DIE STILISTISCHEN QUELLEN DER MALEREIEN HANS MULTSCHERS

EINE unüberbrückbare Kluft scheint aufgetan zwischen dem derbknochigen Eroberergeschlecht, das Multscher als ein neuer Demiurg erschuf, und der biegsam zarten, wie schwebenden Menschheit der gotischen Maler um 1400. Gründe geistig-sozialer Natur waren es, die die Umwälzung heraufführten. Die soziale Umschichtung hatte dem Bürgertum das Ruder in die Hand gegeben, das die Ohnmacht des Rittertums nicht mehr führen konnte; der Strom schöpferischer Kräfte, der nicht mehr die vielfach verästelten Kanäle durchlaufen wollte, hatte sich ausbrechend ein neues Bett gewühlt. Die Inhalte der Kunst werden zwar auch weiterhin, wenn nicht von den kirchlichen Mächten, so doch von den religiösen Bedürfnissen bestimmt, aber in der Auffassung räumt die pralle Gesundheit und derbe Ursprünglichkeit mit aller Überfeinerung des 14. Jahrhunderts gründlich auf. Die gefühlsselige Lyrik und der innig keusche Empfindungsgehalt der hochgotischen Malerei schwindet hin unter dem derben Griff, der den Körper nur als plastisches Ding anerkannte und nicht als schwingende körperlose Flamme. Mit erdhafter Sicherheit haftet die neue Menschheit am Boden voll deutlicher Funktion aller Glieder. Der Wurzacher Altar steht nur scheinbar allein. Die Welle des neuen Naturalismus aber, der das alte Weltbild zertrümmerte, trug nicht nur ihn. Am Oberrhein, in Franken, in Bayern sind etwas später gleichgesinnte Meister am Werk wie Konrad Witz, wie der Meister des Tucheraltars und der Meister von Polling mit dem Altar von 1444, der nach einer einleuchtenden Vermutung vielleicht mit jenem Gabriel Angler identifiziert werden kann, von dem der 1434–37 entstandene verschollene Hochaltar der alten Münchener Frauenkirche stammte. Der Wert dieser kraftgenialischen Tat, die zuerst greifbar in Multschers Wurzacher Altarwerk von 1437 uns entgegentritt, wird nicht geschmälert, wenn man die entwicklungsgeschichtlichen formalen Voraussetzungen aufdeckt, aus denen sie erwuchs.

Zunächst muß der Maler dieses frühen Altars aus der Malerei seiner Heimatlandschaft in den vorausgehenden Jahrzehnten verstanden werden, weiter aber auch aus dem grandiosen historischen Hintergrund

künstlerischer Mächte, die von Burgund und den südlichen Niederlanden her eine Umwälzung der malerischen Weltanschauung für die Länder nördlich der Alpen heraufführten. In der Ulmer Malerei wird man vergeblich nach den Voraussetzungen für die Kunst Multschers suchen. Vielmehr wird die Größe des Gegensatzes erst recht fühlbar, wenn man etwa die Malereien des Dornstädter Altars um 1425 damit vergleicht. Auf Stilelementen beruhend, die beim heutigen Stand der Forschung in der böhmischen Malerei zur Zeit Wenzels am klarsten sichtbar sind, lebt sich diese Ulmer Kunst noch rein in der Fläche aus. Die Körper sind ohne Volumen, die Glieder von wächserner Biegsamkeit. Das Zusammen der überschlanken Gestalten bleibt trotz vieler Überschneidungen ohne Raumsinn und unbedacht auf räumliche Funktion, so daß in der Anbetung der vorderste König verkümmert erscheint. Die Malerei zeigt sich in einem Stadium der Erstarrung, die nicht mehr triebfähig erscheint. Feinfühligkeit wird Dünnblütigkeit. Schwingende Linienschönheit wird überwuchert und erstickt von einer barbarischen Freude an der grobschlächtigen Dekoration aufgelegter Goldornamente, als roher Illusionseffekt an Einzelheiten gehängt. Man muß also außerhalb Ulms suchen, um die Vorstufen für den gewaltigen Stil Multschers zu finden. Man könnte an Memmingen denken, aber was sich an Malerei dort erhalten hat, etwa die Werke Hans Strigels,

Abb. 55. Dornstädter Altar um 1425
Stuttgart, Schloßmuseum

Abb. 56. Hl. Christophorus. Bodenseeschule um 1430

kann nicht auf eine gemeinsame Wurzel mit Multschers Stil zurückgeführt werden.

Aus Reichenhofen stamme er, gibt die Inschrift auf den Flügelbildern des Wurzacher Altars an. Der Ort liegt nicht allzu weit von Ravensburg, das neben Konstanz ein Hauptsitz der oberschwäbischen Malerei des 15. Jahrhunderts gewesen ist. Diese Bodenseemalerei ist zwar noch nicht bis ins letzte nach Sein und Werden herausgeschält, bildet aber doch als kunstgeschichtlicher Landschaftsbegriff bereits eine feste Größe, die in die Rechnung eingesetzt werden darf. Ein Bild aus diesem Stilgebiet, eine Anbetung der Könige in Basel aus der gleichen Entstehungszeit wie die Bilder des Dornstädter Altars weist in der Tat keimhaft die Elemente der Kunst Multschers auf. Statt Flächenwerten sprechen hier kubische Werte. Die Figuren nicht mehr übertrieben schlank, sondern von gedrungenem Körperbau und, was entscheidend ist, mit der Architektur zusammen als räumliche Einheit empfunden. Überall ein Pochen an den Türen, die Multscher mit unwiderstehlicher Gewalt aufreißt. Auch noch der Rest eines anderen Altarwerks, das aus der Bodenseegegend stammt, läßt sich mit Multschers Wurzacher Bildern

Abb. 57. Hl. Einsiedler um 1415. Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz

auf einen Generalnenner bringen. Das Bild, ein heiliger Christophorus, früher Sammlung Binder in Berlin, veranschaulicht die Stilstufe unmittelbar vor dem Auftreten der neuen Kunst, also um 1430. Der physische Wuchs der mächtig zusammengenommenen Gestalt mit breiten Schultern und die seelische Haltung des mürrisch aufbegehrenden, dumpfgrollenden Riesens, der den Kopf wendet, als die göttliche Stimme des Knaben ertönt, aber noch nicht fassen kann, warum das Knäblein auf einmal mit dem Gewicht vieler Klafter auf seiner Schulter lastet, das zusammen ergibt eine verwandte Grundstimmung. Wie Christoph, halb umsinkend, den Stamm mit festen Fäusten umklammert und die Schulter

Abb. 58. Schwäbischer Meister um 1440—50
Karlsruhe

gegen die Last stemmt, das zeigt, wie nun die Probleme des Mechanischen in der Bewegung eines Körpers schon erahnt, wenn auch noch nicht klar erfaßt sind. Die plumpe, schwere Bildung der Gliedmaßen, die knochigfeste Modellierung des Kopfes, die den Nasenrücken zweikantig formt, und dazu der Gegensatz des eigentümlich rieselnden Bartes, sind von der rhythmischen Schönlinigkeit der Gotik weit entfernt. Über dem eckigmassigen Träger, an dem sich die Falten des Gewandes mit breiten Stegen straff spannen, fliegt der Mantel des Knaben in reichen Brechungen wie ein Sterngewölbe auf. Kann man schon von einer besonderen Farbengebung der Bodenseeschule sprechen? Jedenfalls bieten die Farben noch weitere Beziehungen zum Wurzacher Altar. Rot und Grün liegen beim Christophorus heftig nebeneinander, und der Christusknabe ist gekleidet wie der Joseph auf der Berliner „Anbetung des Kindes“ in dunkelgrauen Rock und hellvioletten Mantel.

Das Christophorusbild hat wieder seine ganz bestimmten Vorstufen in den Malereien, die zur Zeit des Konstanzer Konzils 1414—1418 entstanden, als in dem ungewöhnlich regen Leben, das damals in der Stadt herrschte, die heimische Kunst internationale Anregung erhielt. Das Zusammenwirken deutscher, burgundisch-niederländischer und italienischer Elemente bereitete den Boden für die neue Saat. Von dem Christophorus führt ein gerader Weg zurück zu den heiligen Einsiedlern auf

Abb. 59. Hans Multscher: Ausschnitt aus der „Geburt Christi“ in Berlin

dem südlichen Gemäldefries der Augustinerkirche in Konstanz, die laut Quittung vom 4. Juli 1417 die Maler und Bürger zu Konstanz Heinrich Grübel, Kaspar Sünder und Johannes Lederhoser um den beträchtlichen Preis von 1400 rheinischen Gulden für König Sigismund ausmalten. Wenn auch die Gewandlinien noch in weichen, großgeschwungenen Kurven gehen, die Loslösung von dem Idealstil der Gotik hat schon begonnen. Die Mischkunst dieser Wandgemälde enthält zum erstenmal, von neuen Säften durchströmt, einen wirklichkeitsnäheren Stil, der die Triebmäßigkeit hochgotischer Figuren zwar noch bewahrt, aber die Ausformung doch so bewirkt, daß die Linien sich in eigenwilligen Zügen und Schwüngen ergehen. Wie die heiligen Greise mit abgezehrten Beinen dasitzen und die durchfurchten Häupter mit wirrem Haar gen Himmel recken, das kündet den neuen Geist. Hier noch als Wind gesät, wächst er schnell zum Sturm. Der Naturalismus überhaupt ist nicht die Tat Multschers und seiner Generation, wohl aber ein neuer, stärkerer Naturalismus der Körperform, der alles Frühere hinter sich läßt und nun allein überzeugend wirkt.

Man muß sich dabei auch vor Augen halten, daß der Stil der Malereien Multschers in eine altertümlichere Schicht zurückweist, als sie für Konrad Witz in Frage kommt, der die Malereiprobleme der Zeit auf Grund der Kenntnis niederländischer und auch italienischer Kunst neu formulierte. Während Multscher noch Kompositionsthemata des Trecento, etwa beim Pfingstfest, glaubt mit neuem Leben erfüllen zu können, knüpft Witz bereits vielfach an die italienische Kunst des Quattrocento an. Ein Landsmann des Witz, der Meister des „Noli me tangere“ in der Karlsruher Gemäldegalerie (um 1440–50), steht aber der Wurzelschicht des Multscherschen Stils in der Bodenseemalerei noch näher. Im Figürlichen vergegenwärtigt das Bild die altertümlichere Stufe neben Konrad Witz, mit dessen „Befreiung Petri“ man den Christus, mit dessen „Magdalena“ im Straßburger Zweiheiligenbild man die knieende Magdalena vergleichen muß, um die ganze rückständige Ungelöstheit und unräumliche Haltung zu erkennen. In den Bäumen aber mit ihrer roset-

Abb. 60. Hans Multscher: Ausschnitt aus dem „Tod der Maria“ in Berlin

tenförmigen Blattgruppierung bewahrt dieser Meister ähnliche, doch eher noch primitivere Schemata als Multscher. Dies Karlsruher Bild steht zwischen Multscher und Witz, beweist aber auch wieder, wie Multschers Stil nur aus dem Zusammenhang mit der Bodenseemalerei zu erklären ist.

Und doch ist damit nur die eine Wurzel des Stils dieser Malereien des Wurzacher Altars bloßgelegt. Die andere Wurzel aber liegt in Flandern, wo auch die Grundlagen von Multschers plastischem Stil zu finden sind. In den Werken des Meisters von Flémalle, der in Tournay tätig war, wird zuerst mit rücksichtsloser Folgerichtigkeit das neue künstlerische Ziel des Realismus angestrebt und erreicht. Die Wucht des Greifbar-Plastischen, Physisch-Substanziellen war diesem Meister erste und letzte Bedingung allen malerischen Schaffens. Von der ungefähren Form-

angabe gotischer Malereien und der Halbheit der unmittelbaren Vorgänger ging er zu handgreiflicher Deutlichkeit über, weil er sich in die Dinge mit intensivem Studium einbohrte und so Zug um Zug alle Körperlichkeit nachzubilden verstand. Fast aggressiv werden seine Körper im Raume vorgetragen und mit leidenschaftlichem Temperament. Das Erlebnis aber, das ihn am tiefsten erschütterte, war die Tiefenachse des Raumes. Den Raum, wie er sich erstreckt, empfand er als aktive Gewalt, als ein Geschehen. Darum sausen seine Linien in die Tiefe hinein, Verkürzung folgt auf Verkürzung und Schatten auf Schatten.

Vor solchen Bildern muß Multscher tief betroffen gestanden haben. Hier war in markiger Klarheit ausgesprochen, wonach er, der Bildhauer, nun auf der zweidimensionalen Malfläche rang, und die gleiche künstlerische Intention löste ihm die Zunge, wenn es auch mitunter nur beim Stammeln blieb. Was Multscher leicht und vollständig erreichte, waren die einzelnen Bravourstücke eines in die Augen springenden Illusionismus, der nach dem Zeitalter nur symbolischer Andeutung so begehrenswert schien. Die Lust an einer sinnetäuschenden Gegenständlichkeit, die geradezu erst im Tappen gegen die Malfläche ihren Irrtum gewahr wird, führt immer wieder nach Zeiten undinglichen künstlerischen Schaffens einen gesunden Rückschlag herbei, wobei das Naturvorbild scheinbar bis zum Sinnentrug vorherrscht, aber doch immer einer künstlerischen Gesetzlichkeit eingebunden bleibt. Multschers Vorliebe für Stilleben gehört dahin, wie sie in seiner Helldunkelbehandlung mit Büchern, Krügen und Körben auf der Geburt des Kindes und der Anbetung der Könige, mit Blumenkrügen, Büchern und Schachteln auf dem Tod Marias ins Auge fallen. Solch irdener Alberello mit blauem Blumenmuster und Inschrift steht auch in dem Verkündigungszimmer in des Flémallers Mérodealtar, der blinkende Zinnkrug mit Schwertlilien erscheint wieder bei der heiligen Barbara auf dem Werlealtar in Madrid, und ein ähnliches Bücherstilleben im geöffneten Wandschränkchen begegnet wieder in dem Kirchenraum mit der Verkündigung Mariae im Prado. In solchem Naturalismus regt sich nicht zuletzt eine germanische

Urkraft, die ein gefühlsmäßiges Mitleben mit allen Dingen betätigt. Nach allem, was für den Bildhauer Multscher naturgemäß ausschied, griff der Maler Multscher nun um so begieriger. Der Sinn für das Aufleben des Metalls im Anprall des Lichts, für das Rascheln sich wendender Blätter im Buch und für die zerbrechliche Sprödheit der Spanschachteln führt Multscher zur Aufnahme der Stilleben.

Wichtiger aber ist doch der gleiche Geist plastisch räumlicher Kraft bei Multscher und dem Flémaller Meister, der immer wieder an unmittelbare Beziehungen zwischen beiden denken läßt. Die Silhouetten ihrer Figuren sind eigentümlich belebt und in ihren mechanischen Bedingungen entwickelt und bleiben gleichwohl schwer, kompakt. Den Raum hat Multscher mit gleicher Intensität erlebt wie der Meister von Flémalle, aber indem er ihn körperhaft modelliert, benutzt er doch noch Architekturgerüste aus altem Typenvorrat, so daß seine Gestaltung nur unzulängliche Ergebnisse zeitigt. Er läßt Linien bildeinwärts jagen, verkürzt jäh und ruckweise, legt kräftige Schlagschatten, wenn auch nur im Vordergrund. Aber trotz solcher Mängel wirkt die Unmittelbarkeit seiner Raumauffassung stark und nachhaltig. In seinen Figuren spürt man sogleich die verwandte seelische Grundhaltung. Beider Gestalten sind heimlicher Erregung voll. Eine kochende Leidenschaft in ihnen droht alle Fesseln zu sprengen. Nach Seite der plastischen Wucht aber möchte er, der als Bildhauer dachte, den Flémaller schier noch übertreffen: es sind Gebilde von geradezu steinerner Schwere dabei. Solchen Gemälden gegenüber denkt man an die Worte des alten Goethe, als ihm Sulpiz Boisserée in Heidelberg 1814 altdeutsche Bilder wies: „Wahrhaftig! aus dem schlägt uns die Wahrheit wie mit Fäusten entgegen!“

BILDWERKE AUS DEM STILKREISE DES WURZACHER ALTARS

DAS Gemeinsame in Multschers malerischer und bildhauerischer Tätigkeit ist inhaltlich die lebendige Dramatik und formal die Energie der Raumerfassung im Sinne rundplastischer Form. Das keimkräftige Element, aus dem alle seine Gestaltung hervorgeht, ist das plastische und funktionale Erlebnis der Körper. Immer ist Multscher Bildhauer im ursprünglichen Sinne, nicht Tonplastiker. Er geht vom geschlossenen Block aus, aus dem die Figur herausgeschlagen wird. Von einer ideellen Vorderfläche ab denkt er in die Tiefe. Auch das Modell zum Grabmal Ludwigs des Gebarteten ist nicht in Ton modelliert, wo man ansetzen und abstreifen kann, sondern in Kalkstein gehauen, wo man von der Steinmasse abmeißelt, wegschabt und alle Form Stufe um Stufe herausholt. Bei der energischen malerischen Erfassung von vertieftem Raum und verkürzter Figur auf dem Wurzacher Altar muß es auffallen, daß die Größe der Figuren untereinander nicht nach ihrer Stellung im Raum beobachtet ist. Schon das weist auf den Bildhauer, der die Gemäldetafeln wie Reliefs behandelte, bei denen die dekorativ-ideelle Anordnung in dieser Zeit vorherrschte und nicht der Realismus räumlichen Zusammenhangs. Multscher sucht die Verkürzung auf, aber nur bei dem einzelnen Körper, nicht in der Beziehung der Körper untereinander und behandelt jede Einzelform im Vorwölben und Vertiefen mit Farbstufen, als ob er sie aushauen müsse. Ein Vergleich des Grabmalsentwurfs mit dem Ölberggemälde zeigt deutlich, wie hier die gleiche Grundanschauung auch im Verhältnis der Figur zu der malerisch dekorativen Grundfläche waltete (Abb. 36 u. 37). Christus kniet aus dem Bilde heraus, der Engel steht schräg hinter ihm. Damit stimmt die Anordnung auf dem Relief überein, bei dem die Reliefschicht mit dem Körper des Herzogs auch höher liegt, so daß also die Blickrichtung des Herzogs vor der Dreifaltigkeit vorbeigeht. Aber der Bildhauer konnte hier doch die Form umgreifen, den Kopf frei hinterschneiden und auch die abliegende Seite modellieren. Auf der gemalten Tafel wäre ihm das reine Profil geblieben, das immer flächenhaft wirkt. Es ist die Not und das Ringen um die vollrunde Körperlichkeit, die die Kopfhaltung des

Beters erzwingt, und um derentwillen im deutschen 15. Jahrhundert späterhin immer wieder die Köpfe wie mit eisernen Klammern in die Stellung des Dreiviertelprofils hineingeschraubt scheinen.

Die stilkritische Frage nun, ob der Bildhauer Multscher auch als Maler tätig war, kann nur unter Berücksichtigung des Problems gelöst werden, welche Brechungen dieser dreidimensionale Schaffensprozeß bei der Umsetzung in einen zweidimensionalen auf der Bildfläche des Malers erfährt. Auch beim Malen denkt Multscher immer an die Strukturform: bei Köpfen malt er zunächst die feste Schädelform, die noch durchscheint durch die dünn darüber gemalte Masse des Haars. Bei der Mehrzahl der gemalten Köpfe sind die Ohren freigelegt, da es ihm auf die plastische Form ankommt. Und schließlich sieht er als Plastiker das wichtigste Ausdrucksorgan in der Hand. Multscher malt die Hände groß und auch wohl grob, aber immer in schwierigen Verkürzungen und dadurch plastisch reich. Immerhin ist das nicht nur Multschers Eigenheit. Es gibt auch unter den reinen Malern plastisch stark empfindende Begabungen, die ähnlich vorgehen. Das eigentliche Problem aber besteht darin, wie sich die Zeichnung eines Bildhauers grundsätzlich von der eines Malers unterscheidet. Der Maler weiß es nicht anders, als daß er mit seiner Darstellung eine gegebene Fläche aufteilt. Der Bildhauer aber benutzt den Block aus Stein oder Holz, um das Bild eines Körpers raumverdrängend hinzustellen. Wenn er nun aber gezwungen ist, die ihm vorschwebende bildnerische Idee auf die Fläche zu bringen, müssen sich seiner so anders gearteten Schaffensweise immer von neuem Widerstände entgegenstellen. Gewohnt, alle Bewegungen der körperbegrenzenden Flächen mit Meißel oder Schnitzmesser in die Tiefe zu verfolgen, gebietet ihm hier die Malfläche immer wieder Halt. Er muß im Zweidimensionalen ausdrücken, was er im Dreidimensionalen zu denken und bei der Arbeit entstehen zu sehen gewohnt ist. Alle tiefenräumlichen Formbeziehungen sind nur mittelbar zu erreichen. Wenn der Bildhauer malend die Verkürzungen veranschaulichen will, sticht und schneidet er sozusagen in die Fläche, um doch immer wieder gegen die unüber-

Abb. 61. Multscher: Kopf der Muttergottes in Landsberg (ohne die Krone)

schreitbare Schranke zu stoßen. Was ihm sonst in der mählichen Tiefenfluchtgeschnittener und gemeißelter Wölbeflächen ungehemmtes Gleiten wäre, zeichnet er auf der Fläche notwendig überscharf und überbetont. Ein Kopf ist da kein kugeliges Gebilde mehr, sondern nur noch eine Scheibe. Der Ausdrucksgehalt der räumlichen Kopfform muß also auf ein festumrissenes Flächenstück zusammenschrumpfen. Was Wunder, daß Multscher die Flächenzeichnung zu unlebendig vorkam, daß er hier alles hineinpackte und zusammendrängte. Denn noch mehr als jeder Maler will der Bildhauer bei einem Gesicht nicht nur die reine vordere Projektion bieten, sondern auch das, was er aus der Betrachtung der Seitenflächen gewonnen hat, in das Flächenbild aufnehmen. Das scheinbare Karikieren mancher Gesichter auf dem Wurzacher Altar ist ein Übercharakterisieren, ist nichts als ein äußerstes Sättigen mit Ausdruck. Die Umrisse ausdruckbetonter Formen, Köpfe, Hände werden daher mit kurviger Spannung erfüllt. Wenn Multscher verkürzt gesehene Füße zeichnet, bringt er die Außensilhouette zu einem Bogenschwung. Der Flächenzwang, dem der Bild-

hauer Multscher bei seiner Tätigkeit als Maler ausgesetzt war, ließ ihn auch, wenn er die Tiefenflucht einer Form geben wollte, oft notwendig ins Breite abirren. Diese charakteristischen Quetschungen und Verschiebungen der Form bei der Umsetzung ins Flächenbild weist noch gegen Ende des Jahrhunderts das großartigste deutsche Altarwerk, der Altar Michael Pachers in St. Wolfgang, in seinen gemalten Teilen auf. Die verkürzt gesehene Gesichtshälfte der Maria auf der Anbetung des Kindes schiebt sich in die Fläche vor. Der Vergleich mit dem Schnitzbild der gekrönten Maria zeigt erst recht, wie die Augen der gemalten Maria gleichmäßig groß der Fläche eingeschrieben sind, und wie der Mund anstatt verkürzt zur Seite geschoben scheint. Wie nun trotzdem bei diesem Großwerk, das im einzelnen gewiß nicht ohne Mitarbeit fremder Hände entstand, doch die unlösbare Einheitlichkeit in der Gestaltung des überragenden und alles zusammenfassenden Meisters unmittelbar empfunden wird, so muß es sich völlig analog beim Wurzacher Altar verhalten haben, wo auch Bildwerk und Maltafeln von einer schöpferischen Persönlichkeit, die Bildhauer war, stammten.

Abb. 62. Multscher: Kopf der Maria aus der Geburt Christi in Berlin

Abb. 63. Oberschwäbisch um 1430. Berlin

Die Schnitzfiguren dieses Altars sind verschollen. An ihre Stelle tritt als stilistisch nächstes Werk die Muttergottes in Landsberg am Lech, die immer irrig als Spätwerk angesehen wird. Hier sagt ein Vergleich der Köpfe in der Tat das gleiche aus wie bei den geschnitzten und gemalten Figuren Pachers. Entscheidendes im Kopftyp wie die breiten Wangenflächen, die von der Haarmasse vorgedrückten Ohren und das lebendige Blicken der schmal geschlitzten Augen mit der Fältelung des Unterlides findet sich auch hier. Den dunklen Schattenstrich unter dem wölbigen Haaransatz bei den Figuren der Wurzacher Gemälde hat Multscher aus der Beobachtung seiner plastischen Bildwerke gewonnen. Aber in allen Verkürzungen arbeitet der Flächenzwang, verschiebt, verbreitert und entstellt.

Die Muttergottes in Landsberg ist erst 1903 aus Privatbesitz in die Stadtpfarrkirche gekommen. Sie kann auch früher nicht dort gewesen sein, da die Kirche erst 1466 geweiht wurde. Maria trägt den Knaben mit leichter Rückbiegung eng an sich; nur der Oberkörper des Kindes ragt aus ihrer Silhouette hervor. Den feingeschwungenen Körper der Frau umhüllt ein dunkles Kleid und ein Mantel, dessen schönes Motiv der Raffung Multscher sein Leben lang bewahrt und zu immer größerem Reichtum entwickelt hat. Beide Enden des Mantels, unter den Armen durchgezogen, werden von der Linken gehalten, die lässig weich in den Stoff greift, der über ihrem Handrücken aufbeutelt. Hier ist der Ausgangspunkt all der Falten, die an den Seiten den Wollstoff

wogen machen, und auch der beiden charakteristischen Spitztüten, die senkrecht vor dem Leibe hängen. Andere schwäbische Plastiker der Zeit erst zeigen, welchen künstlerischen Vorsprung Multscher mit dieser Figur gewann. Die oberschwäbische Muttergottes aus der Sammlung Simon (Berlin) wird um 1430—1440 geschnitzt sein. Ein dekoratives Prinzip durchwaltet ihre Bildung. Bei stärkerer Schwingung des Oberkörpers sitzt das Kind in frei entwickelter Silhouette, doch kommt es nicht zu räumlicher Aufgebrochenheit, da sich Mariens Körper nach schwäbischer Art breit in die Fläche einstellt. Eine große Kurve läuft vom Haupt der Maria an ihrem Arm herunter und wird in dem Kinde wieder hochgeführt. Ein vielfaches Echo davon hallt in den flachen Schüsselfalten des Mantels nach, der, asymmetrisch drapiert, auf der anderen Seite eine mächtige Faltentraube hängen läßt. Untere und obere Endigung der Figur entsprechen sich: dem sanften Hingleiten der Falten antwortet das gefühlsbetonte Schieflegen des Kopfes. Eine weiche lyrische Grundstimmung erfüllt die Figur. Das

Abb. 64. Hans Multscher: Muttergottes in Landsberg am Lech

Abb. 65. Muttergottes in Schussenried

Neue an ihr ist der kräftiger betonte Körper in Wuchs und Stand und die diagonale Anordnung des Mantels statt der Kleiderstöcke mit symmetrisch angeordneten Pendelfalten aus der vorhergehenden Stilstufe Meister Hartmanns. Aber wie der Mantel über der Hüfte befestigt ist, irgendwo angepreßt, bleibt unklar. Das erste, was Multscher bringt, ist die Sachlichkeit und Durchdachtheit der Motive. Die Hand vor der Mitte des Leibes hält den beidseitig gerafften Mantel. Multscher geht sodann mit ganz anderer Intensität auf den Organismus ein. Schon wie Kopf und Hals klar aus dem Schultergürtel heraussteigen, zeigt das neue Naturerleben. Die schönen Hände lassen eine feine Gelenkigkeit spüren; sie sind individuell wie die Köpfe. Dazu kommt die Sorgfalt der Naturbeobachtung, die keinen Hautring, kein Fältchen an den Hälsen, an den Lidern und an den Ärmchen des Kindes ausläßt.

Das Wichtigste aber ist die neue Räumlichkeit der Gestalt und ihrer Gewandung. Bei der oberschwäbischen Muttergottes ist die alte dekorative Grundanschauung trotz der wuchtigeren Mantelraffung noch unverändert. Alle Faltenbewegung bleibt schönkurvige Linienbewegung in der Fläche. Die aufquellenden Schüsselfalten und die lufterfüllten Röhren zur Seite sind dem Grad nach räumlicher als bisher, aber der Art nach nicht von Früherem unterschieden. Lauter summierte Raumgefühlchen schaffen keinen starken Raumeindruck. Multscher dagegen denkt kubisch und lockert die Blockmasse nicht auf. Kind und Frau sind mehr hintereinander als nebeneinander angeordnet. Die plastische Einheit der Figur ist hier mit stärkstem Nachdruck vorgetragen. Die Einzelfalte soll nicht

mehr Eigenwert und Eigenschönheit haben. Sie bleibt isoliert ohne Sinn, da die bogigen Schüsselfalten zertrümmert sind. Wir erleben hier zuerst und unmittelbar den entwicklungsgeschichtlich so bedeutsamen Augenblick, wo die Formen in der Umbildung begriffen sind, wo die ruhigen Hängefalten durch tiefe Querstöße zerstört werden, wo Faltenmulden sich tief hinein wölben und Querdellen die Faltenröhren verbeulen. Ein gärendes drängendes Leben ist in diesem Faltenwerk wie nie zuvor, es ist die gleiche dramatische Leidenschaft darin wie in den Reliefgruppen des Wurzacher Altars. Das Gewand im ganzen ist mit einem neuen individuellen Faltenreichtum angefüllt. An Stelle des Linienstils der flächig aufgefaßten Figur tritt bei Multscher die Flächenbrechung der räumlich erfaßten Körperlichkeit. Das Auge wird gezwungen, den Bewegungen der Gewandflächen in die Tiefe zu folgen, um ihre Einheit aufzunehmen. Vor der Mitte des Körpers fliehen die Gewandbahnen nach beiden Seiten zurück. Bei früheren Figuren wurde die ganze Kaskade der Schüsselfalten zusammengefaßt von einer Spitzschüssel, die raumschürfend alle Hängefalten mit ihrer Steghöhe überragt. Bei Multscher fehlen auch die langlaufenden Stege

Abb. 66. Muttergottes in Laiz

nicht, aber die Faltenhügel dazwischen wölben sich heraus. Die musikalische Logik der Faltenkomposition von der rechten Hand bis zum rechten Fuß der Landsberger Frau ist wahrhaft genial. Winkelhartes Gegeneinander kurzer Stege wandelt sich zu laufender Klangverbindung der zur Spitzschüssel vereinten Stege darunter, um mit der Einpuffung in der Senke der nächsten Spitzschüssel zwar wuchtigen Taktschluß, aber keine Lösung zu finden. Nach neuer Formulierung wird der nächste Taktschluß mit der gleichen Wucht der eingepufften Falten gefunden, um erst im Niedergleiten des Mantelstückes mit dreimal wiederholtem Schlußakkord – dreifach legt sich der Stoff am Boden aufeinander – kräftig auszuklingen. In der Erfassung der Falteneigenart schwerer Stoffe ist die Gewandbehandlung dem Wurzacher Altar nahe; nach innen eingeschlagene Ränder, dicklich ausquellend, und knorpelige Bildungen fehlen nicht. Der breite Saum des Mantels unter den Tütenfalten und sein welliger Gang abwärts schwingt noch in melodiösen Kurven. Das sind Stilelemente, die Multscher gerade in den entscheidenden Jahren um 1440 noch besitzt, später aber fallen läßt.

Wie der Gesamteindruck der Landsberger Muttergottes durch das zusammengehaltene Volumen ein schwerer ist, so ist auch die seelische Grundstimmung nicht von mütterlicher Lust geschwellt, tändelnd oder gar spielerisch, sondern verhalten, wie künftiger Tragik des Heilands ahnungsvoll. Ein Lächeln, das um Auge und Mundwinkel keimt, kommt nicht zum Durchbruch. Eine ferne Erinnerung taucht auf an die gemalte Maria mit dem Kinde (Frankfurt) des Meisters von Flémalle, jenes mutmaßlichen Robert Campin, der auch als Bildhauer bezeugt ist. Das plastische Gefühl in den leicht voneinander gelösten Fingern der Hände berührt sich ebenso wie jener das satte Gehänge der Falten durch beulige Querstöße zerstörende Geist. Das Motiv der greifenden Hand aber, die den Mantel rafft, so daß unter zwei senkrechten Tütenfalten das Kleid sichtbar wird, ist jedenfalls im Westen längst vorbereitet, wie eine Maria mit dem Kinde aus Holz vom Ende des 14. Jahrhunderts im Louvre beweist (Catalogue des Sculptures etc. 1922, Nr. 156).

Indessen ist bei der Landsberger Muttergottes doch gerade auch die Strömung spürbar, die die Entwicklung der Plastik in Schwaben selber trug. In einer Muttergottes in der Klosterkirche zu Schussenried ist die Vorstufe erhalten, aus der die Landsberger Figur organisch hervorgeht. Ein feiner und zierlicher Geist bekundet sich hier in einer zarten, fast eleganten Linienführung in den langen Faltenschwingungen. Das Stoffgefühl geht auf das Dünne und Gratige. Hohe Schlankheit der Figur, Gefühl für den Organismus in dem vorgeschobenen rechten Knie, zugleich noch viel Sinn für das weichwellig Pendelnde der Säume. Gegenüber der kernigen Gesundheit Multschers fast eine etwas dünnblütige Geistigkeit. Für diese Maria nun ist die, wahrscheinlich aus Überlingen stammende, Schmerzensmutter in Staufen i. B. um 1430 stilistische Parallele, die einfacher, großformiger die Formensprache spricht, die in Schussenried verzierlicht und mit mehr dekorativen Elementen durchsetzt erscheint (Abb. 93). Mit diesen Figuren, zumal der in Staufen ist nun wieder die Richtung auf Burgund und die Niederlande erreicht, aber in einer früheren Schicht als bei Multscher. Der Muttergottes in Schussenried verwandt, aber im Gegensinn angeordnet mit völlig gleich bewegtem Kind ist die Maria in Laiz (Hohenzollern). Als Gewächs derber, im Stoffgefühl mäßiger hat sie den Mantel auch so gerafft, daß aus dem Winkel der gekreuzten Beinchen des Kindes der

Abb. 67. Meister von Eriskirch: Schmerzensmutter in Konstanz

Abb. 68. Muttergottes in Berlin
Kaiser-Friedrich-Museum

große Faltenfächer hervorgeht, aber mit dem Unterschied, daß der Mantel schräg umgeschlagen sich den ausstrahlenden Falten einlegt. Wohl von dem gleichen Meister, aber etwas älter, die Muttergottes mit dem noch mit beiden Händen getragenen, halb liegenden Christkind in Haldenwang. Auf den gleichen Meister läßt die Gedrungenheit im ganzen und die bohnenförmige Kopfbildung mit starkem Untergesicht schließen. Dieser Haldenwanger Figur wieder steht die Muttergottes in Oberopfingen nahe (Abb. Donaukreis II 1924, S. 680) und – als gleiche Stilstufe – eine Muttergottes in der Sammlung des Fürsten Öttingen-Wallerstein in Maihingen. Der Stil dieser Figur nun findet sich in einer Maria der Bodenseegegend vorbereitet, der Schmerzensmutter aus dem Kreis des Meisters von Eriskirch in Konstanz (Rosgartenmuseum). Aber auch für die Gewandmotive dieser Frau liegen die Vorstufen wieder im Westen, wofür etwa die heilige Anna in Troyes (Museum Nr. 325) ein Beispiel gibt.

Der Realismus Multschers besteht zunächst einfach darin, daß er bei seinen Figuren das Schema einer dekorativen Gewandbehandlung nicht mehr mitmacht, sondern jede Mantelraffung sinngemäß durchdenkt und begründet. Die Hände greifen nun wirklich, um den Mantel zu halten, oder wenn die Hände beschäftigt sind, wird ein Mantelzipfel im Ellenbogen eingeklemmt, aber immer sieht man nun, wie die Motive zustandekommen. Die Entwicklung des Faltenstils läuft bei Multscher höchst folgerichtig. Die Erfindung quillt schon in der Kargnische erstaunlich reich. Die Hohlkehlenengel links und rechts sind denkbar verschieden in

den Gewandmotiven, die auf der einen Seite die Körperformen darunter mit der Falte, die von der Hüfte zum Knie geht, und dann der Falte vom Knie abwärts betonen und auf der anderen Seite gerade die Strukturformen verwischen durch lauter Diagonalmotive. Die Gewänder des Vorhangengels links schleifen weich am Boden, aber die des Vorhangengels rechts haben schon die knorpeligen Verdickungen und das Umschlagen der Ränder. Die Landsberger Muttergottes zeigt gerade diese Motive bereichert und, was an der Kargnische an einzelnen Engeln isoliert vorhanden war, thematisch zusammengearbeitet: zwischen Langstegen die vielformigen Muldenfalten. Aber es bleibt ein allgemeines Wogen der stofflich weichen Gewandfalten in dieser Figur um 1440. Die Entwicklung geht im nächsten Jahrzehnt darauf, die weichen und breitrückigen Stege zu harten und schmalen Graten umzuwandeln, die sich dann noch später zu einer neuen dekorativen Schönheit zusammenordnen. Die weich eingepufften Mulden verlieren die Lockerheit und werden zu hartrindigen Schalen. Nicht mehr gleichmäßig dicke Röhrenfalten, sondern wechselnd aufschwellend und sich wieder verengend. Der Stil im ganzen verhärtet sich und gewinnt mehr und mehr an linearer Schärfe. Multscher bleibt immer reich in der Erfindung neuer Faltensysteme, und diese geniale Reichlichkeit und strömende Fülle bleibt das Hauptcharakteristikum seiner eigenhändigen Werke.

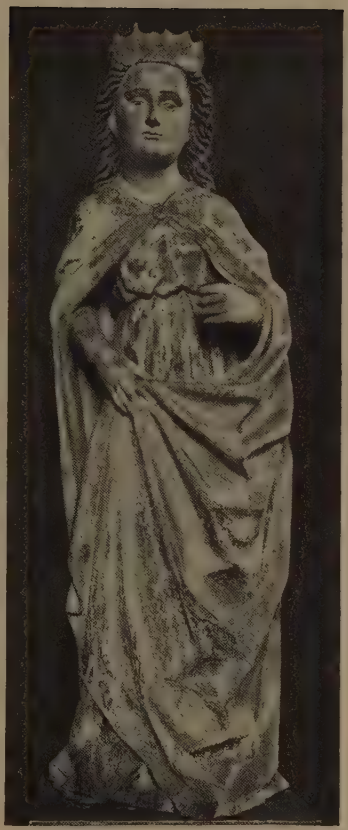


Abb. 69. Hl. Barbara (?)
in Breslau. Prov.-Museum

Die Umgebung Multschers liefert in dieser Zeit Figuren, die mit der

Abb. 70. Multscherwerkstatt: Hl. Christophorus in Illereichen

Entwicklung des Meisters nicht Schritt halten. Die Muttergottes mit dem abgebrochenen Kind (Berlin), die mit gelenklosen Fingern den Mantel vor den Leib preßt, ist wohl kaum in Multschers Werkstatt geschnitzt, sondern von einem Meister, der in der gleichen idealistischen Stilrichtung aufgewachsen war wie etwa der Meister der Maria aus der Sammlung Simon, aber das Neue im Motiv der Raffung aufgriff, gleichwohl es auf der einen Seite noch in Kurven flächig ablesbar anordnete. Um 1440 entstanden, aber gering in der plastischen Kraft, ohne die Originalität Multschers in der Erfindung immer neuen Gewandwerks, behält sie die Hängebögen trotz der beginnenden Umbildung in Schmalstege bei.

Weiterlaufend in dieser Entwicklung eine Heilige in Breslau (wohl mit dem Kelch als Barbara zu ergänzen) die näher in die Atmosphäre des Meisters führt. Der derbe, breite Kopf mit dem energisch vorspringenden Kinn, etwas zu groß für den Körperbau, steht in eigentümlichem Widerstreit mit dem zierlichen Fingerspiel der Hand, die den Mantel rafft. Dicht um die Schultern liegend und vor der Brust zusammengehalten fällt der Mantel, von dem – abweichend von Multschers reicherer Formgebung – nur eine Bahn quer vor den Leib gezogen wird. Alle Faltenmotive, um einen Grad verschärfter und eckiger verkantet als bei der Berliner Maria, weisen auf die Zeit gegen Mitte des Jahrhunderts.

Sicher in der Werkstatt Multschers entstand der Christophorus in Illereichen. Verwandte Köpfe wird man unter den Zuschauern auf der

Geburt Christi und auf der Handwaschung Pilati finden. Die Falten mehr eingepufft als geknickt, immer rundrückig und in den Winkeln ausgerundet, zeigen die weiche brodelnde Bewegung des Wurzacher Altars.

In unmittelbare Nähe des Meisters schließlich führt der Johannes aus einer Kreuzgruppe in Rottenburg. Das Bildwerk, mit gelbgrauer Ölfarbe „steinern" angestrichen, ist heute mit anderen Heiligenfiguren aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu einem Altar vereinigt. Das Kräftigfeste, Aktivgespannte der Erscheinung hat die Formenenergie des Mannes, der den Wurzacher Altar schuf. Dieser Johannes gibt sich nicht weichmütig dem Schmerz hin. Fast trotzig wirkt die höchste Willenskonzentration, die sich im Zusammenziehen der Augenbrauen, im festen Aufeinanderbeißen der Zähne und der Straffung der Wangen äußert. Der Mantel ist als Ganzes tiefenräumlich angeordnet. Das Vor- und Zurückstoßen in jedem Motiv spürbar. Die Motive selber durchaus originell, von scheinbar eigenwilligem Linienspiel, jedoch auf große führende Linien bedacht, auch die Körperhaltung ganz faßbar (das Knie!), dabei an den weiten, zusammengeschobenen Ärmeln und vor dem Leib jenes Gezack und jene Kantenverhärtung, die das stilistisch Fortschrittlichste enthält.

Abb. 71. Multscher: Hl. Johannes in Rottenburg, Diözesanmuseum

Zu diesem Johannes gibt es ein allerliebstes Schwesternpaar, die Heiligen Barbara und Magdalena aus Kloster Heiligkreuzthal bei Riedlingen, heute in Rottweil. Sie sind etwas später geschnitzt, um 1450, unzweifelhaft von des Meisters Hand. Nach Charakter und Temperament ver-

Abb. 72. Hans Multscher: Hl. Barbara in Rottweil

Abb. 73. Hans Multscher: Hl. Magdalena in Rottweil

Abb. 74. Multscher: Hl. Barbara in Rottweil

schieden, geben sie im Weiblichen den gleichen Gegensatz des artig Hübschen und des drollig Munteren wie die Schildknappen am Rathaus in Ulm. Eine kernige Gesundheit spricht aus diesen prallen, apfelfesten Gesichtern, die keine Falten kennen. Charakteristisch für Multschers Arbeitsweise sind die Rinnen um die Nasenflügel, das wölbige Vorschieben der Oberlippen und die Eintiefung in den Mundwinkeln. Überall wird die plastische Form scharf herausgeholt. Barbara schaut um einen Grad sittsamer und tugendhafter drein als die schnippische Magdalena, obwohl für beide das Sprichwort gilt: Grübchen im Kinn, Schelm im Sinn. Das ruhig ausgeglichene, spezifisch schwäbische Temperament der Barbara kommt nicht nur in dem unbeweglichen Antlitz mit den seelenvollen Augen zum Ausdruck: jede der ruhig ausgeglätteten Schalenfalten ihres Mantels kündet es an. Bei ihrer Schwester ist die neckische, angriffslustige Art auch nicht nur in dem Schelmenblick und den zuckenden Mundwinkeln zu finden. Jedes Stück ihres Mantels zeigt das jähere und zu überraschenden Einfällen geneigte Temperament. Hier sind es die spitzwinklig gedrückten Falten, die wie Pfeilspitzen hintereinander herfahren, und die Häufung artverschiedener Falten, bei enger Nachbarschaft schnell

hin und her brechend. In der Formgebung stellt die Magdalena die reifere Leistung dar, ihre räumliche Durcharbeitung ist vollendet. An ihr sind die optisch komplizierteren Formen gewählt, in dem reicheren Faltenwerk wie in den schmalseitig gesehenen Händen. Bei beiden Figuren ist die untere Endigung beschädigt; möglich, aber nicht sicher, daß sie einen Sockel überquoll. Der Mantel der Barbara ist, wie vom Kopf geglitten, am Hinterhaupt hochgestellt. In dem großartigen Mantelwurf sind nicht mehr einzelne Stöße gegen die Hängefalten geführt und Mulden gepufft, sondern mit tiefen kurvigen Wölbungen ist alle Zwischenform weggerissen, so daß nur noch schmale Faltenstege sie randen. Inmitten der oberen tiefen Schale bleibt von der Mantelfläche nur ein kleines Dreieck stehen, Anweisung für das Auge, die räumlichen Unterschiede zu ermessen. Diese großzügige Vereinfachung des Faltengehänges auf zwei Bogenschwünge ist nun durchaus nicht eine Rückkehr zu den alten Schüsselfaltendraperieen, bei denen die schönheitliche Bewegung der Bogenlinien die Führung hatte, sondern hier liegt der Nachdruck in der Fläche und ihrer Gesamtbewegung. Die Faltenstege wechseln ständig in der Rückenbreite, die Täler zwischen den senkrechten Falten des Kleides unter

Abb. 75. Multscher: Hl. Magdalena in Rottweil

Abb. 76. Multscherwerkstatt: Hl. Barbara in Tiefenbach

dem Mantel sind bei beiden Figuren, darin übereinstimmend mit der Landsberger Maria, sehr tief hineingeschnitzt. Barbara faßt den Mantel ähnlich wie die Landsberger Muttergottes. Ihre Greifhand unterfängt und hält auch den Bausch des Mantelstücks der Gegenseite, den erst die Kelchhand herangebracht hatte. Magdalena dagegen trägt mit beiden Händen je eine Mantelbahn, Vorbereitung für das Motiv, das die Sterzinger Maria so volltönend durchführen sollte. Der ärmellose Mantel in seinen unregelmäßigen flächigen Brechungen ist eine wahrhaft geistvolle Leistung. Eine Welt scheint zwischen dieser durchaus neuartigen, logisch klaren und zugleich phantasievollen Lösung des uralten Motivs und den summierenden Anordnungen von Schüsselfalten und Röhrengeschieben der vorhergehenden und auch noch der gleichzeitigen Meister zu liegen. Im engeren Sinne ist das Thema der Mantelordnung mit den spitzen Hängefalten bei der Katharina im Sterzinger Schrein fortgeführt worden.

Die hohe Meisterschaft der Rottweiler Figuren wird doppelt spürbar im Anblick der beiden weiblichen Heiligen in Tiefenbach, die als Katharina und Barbara ergänzt sind. Es sind Arbeiten der Werkstatt Multschers. In diesen schweren Schädeln wohnt keine leichte Phantasie. Die Frauen haben etwas bäurisch Derbes und nüchtern Festes, das keinen Anflug von Humor duldet. Die Rottweiler Barbara faßt den Kelch mit spielender Anmut. Die Tiefenbacherin packt ihn fest mit ungefüger Faust. Abgebrochener

Mantelzipfel in Höhe der Kelchhand und sinnlos ergänzte Rechte lassen vermuten, daß die Hand ursprünglich den Mantel faßte. Die Falten des Mantels, verglichen mit der Rottweiler Barbara, lassen noch nicht die großen Motive allein sprechen. Weichrückige Faltenberge schieben sich vielfach vor, und die Stege sind noch fern von gratiger Härte. So überbrücken die Tiefenbacher Heiligen, etwa gleichzeitig mit dem Rottenburger Johannes entstanden, die stilistische Kluft, die zwischen der Landsberger Muttergottes und den Rottweiler Mädchen klaffte.

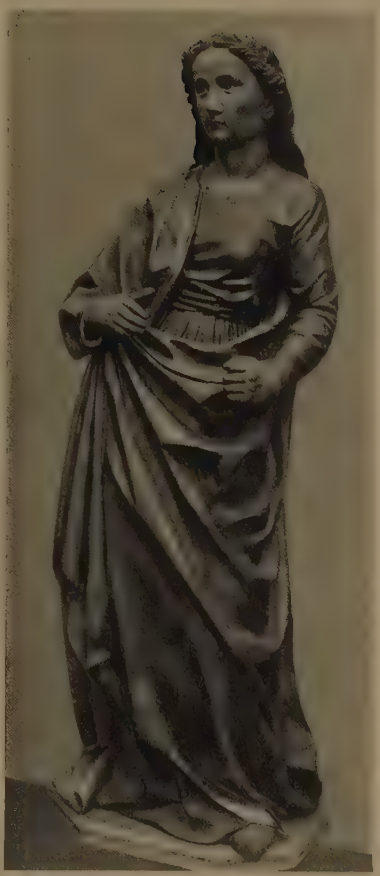


Abb. 77. Multscherwerkstatt: Hl. Katharina in Tiefenbach

*

Noch einmal bietet der Wurzacher Altar sicheren Anhalt, um einige thronende Marien mit dem Kinde dem frühen Multscher zuzuweisen. Für die Stilstufe in Schwaben vor Multscher gibt Meister Hartmanns sitzende Maria an der Stirnwand der Münstervorhalle in Ulm die gleiche dekorative Auffassung wie etwa die Maria in Trochtelfingen. Sie thront mit leiser Schwingung steil aufgerichtet. Der Oberkörper flach und schmal, fast schulterlos. Auf ihrem Knie sitzt parallel zum Körper der Frau das rein flächig eingestellte Kind, die Beine zur Seite geschoben. Der Unterkörper wird vom melodiösen Faltenspiel des Mantels umhegt, der den Knieen aufliegt, dann, umgeschlagen bis zu halber Höhe der Unterschenkel, weich zu Boden wellt. Der führenden Mantellinie, die um die Fruchthand und unter dem Kind durchführt,

Abb. 78. Multscher: Ausschnitt aus der Anbetung der Könige. Berlin

antwortet die Gegenbewegung der Diagonalfalte von den Knieen abwärts. Darüber ist die Schüsselfalte eingesackt. Die malerische Formabsicht in den Faltentälern kommt nicht gegen die flächige Grundauffassung auf. Der Sinn für die Körperstruktur mangelt. Wie die Unterschenkel stehen, bleibt verborgen.

Wie Multscher über das Thema der sitzenden Maria mit dem Kinde dachte, lehrt die Anbetung der Könige im Wurzacher Altar. Malerisch denkt auch er, aber seine Grundauffassung ist nicht mehr flächig, sondern kubisch. Eine mächtige Blockform ist die leicht vorgebeugte Maria. Ihr hoher Oberkörper überwölbt das tief im Schoß hockende Kind. Die gleichhohe Lage der Kniee, die Stellung der Beine spricht deutlich unter dem dicken Mantel, der sich am Boden in vielen Falten wulstig aufstaut. Multscher hat diese plastische Idee der Sitzmadonna nicht nur auf die Bildfläche gebracht, im Gegenteil, das Gemälde ist nur eine Umsetzung einer von ihm mehrfach wiederholten plastischen Gestaltung.

Die früheste ist die thronende Maria in Klosterwald (Hohenzollern). Der Ausdruck heiterer Zufriedenheit verbindet sich mit der feinen Formensprache zu reinem Klang. Die naive Anmut dieser Gruppe über-

rascht durch unmittelbare Lebendigkeit und Naturnähe. Das reizende Motiv, wie der Knabe im Greifen nach dem Apfel zaghaft von der Bank auf den Schoß herübertritt, führt zu dem sprechenden Bogenschwung der Arme im Halten und Greifen der Frucht, zeigt dann im Zusammenklingen der Kopfneigungen bei der feinbewegten Haltung des Kindes überhaupt, wie zusammengefühlt der Körperausdruck beider Figuren ist, und beweist schließlich in dem Reichtum der Achsen und der räumlich anregenden Verkürzungen die Hand des großen Plastikers. Multscher denkt vom Körper aus, nicht von der Faltendekoration. Maria sitzt klar und fest. Die Schultern laden aus und die Armgelenke werden deutlich. Zum ersten Male sieht man, wie sie die Füße stellt, da lange Falten vom Knie abwärts die Richtung betonen. Ein Vergleich der gegabelten Falten unterhalb der Gürtung Marias mit den Falten im Vorhang der Kargnische, der wulstig umgelegten Kopftuchränder, mit dem Hemdabschluß am Hals der Flatterengel dort und

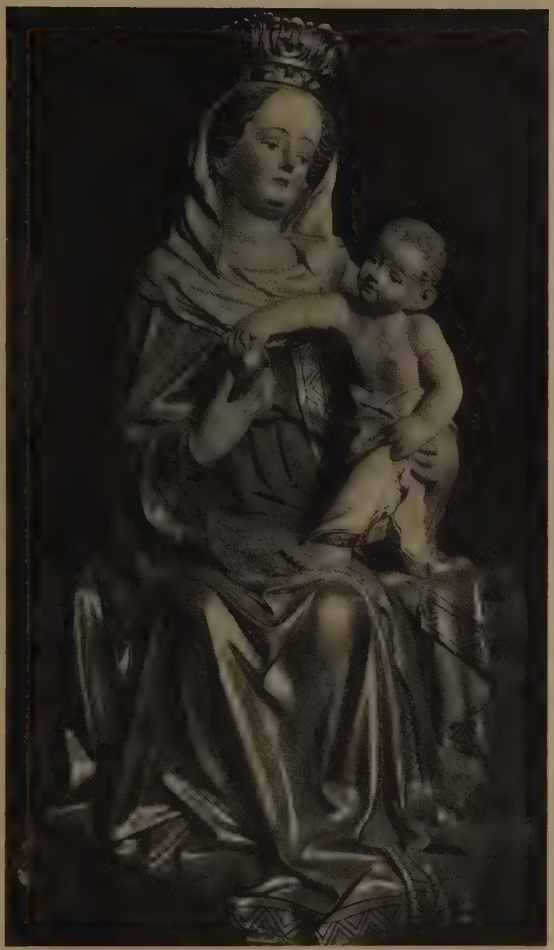


Abb. 79. Multscher:
Thronende Muttergottes in Klosterwald

Abb. 80. Multscherwerkstatt: Anna selbdritt in Wiesensteig

endlich der Haarbehandlung, bei der jede Strähne durch eine Bohrrinne unterteilt wird, beweist, daß hier ein Jugendwerk Multschers um 1430, wenn nicht im Original, so doch in einer vortrefflichen Werkstattwiederholung vor uns steht. Der neue Realismus steckt in der Körperauffassung, die neue kubisch-malerische Anschauung in dem Mantel, der schon nicht mehr eine Summe von Falten, sondern flächig gebrochene Einheitsform voll origineller Erfindung der Faltenmotive ist. Die Faltenbewegung energisch und temperamentvoll, die Einzelfalte nicht mehr weichwellig, sondern verhärtet, zwar rundrückig, aber doch winklig geknickt.

Wie berühmt dies Jugendwerk Multschers war, bezeugt die thronende Maria mit dem Kind in Unteressendorf (Oberamt Waldsee), die fast eine Wiederholung der Klosterwalder Gruppe im Gegensinn ist. Im engen Zusammenhang mit diesem Werk steht die Anna Selbdritt um 1440 in der Leonhardskapelle zu Wiesensteig (Oberamt Geißlingen). Das Schreitmotiv des Knaben ist das gleiche, aber die Wendung der Frau geht der auf dem anderen Arm sitzenden Maria in Mädchengestalt zu. Ein Kopftuch und hochsitzende Gürtung haben alle diese thronenden Marien des Multscherkreises. Das Gewand überquillt wulstig den Gurt;

vor dem Leib sind die charakteristischen Gabelfalten. Die Faltenstauung am Boden ist großzügig und einfach. Das rhythmische Gefüge der Gruppe aber in der Parallelanordnung von Bewegung und Blickrichtung der Großmutter Anna und des Knäbleins bleibt ohne den melodiösen Reiz der Klosterwalder Maria mit dem Kinde. Multschers realistischer Stil in der Körperbildung der thronenden Frau beruht nun wieder auf Anregungen aus den Niederlanden, wofür bereits von Georg Weise auf die Sitzmadonnen in Brügger Epitaphien hingewiesen wurde.

Abb. 81. Multscherwerkstatt: Thronende Muttergottes in Tiefenbach

Am nächsten verwandt mit der Maria auf dem Anbetungsbild von 1437 ist die Maria mit dem Kinde in Tiefenbach am Federsee. Allerdings ist diese Werkstattarbeit durch neuen Anstrich fürchterlich zugerichtet, und die Abbildung unterstreicht noch die Wirkung dieser Barbarei. Beim Original bestimmen die blockmäßige Geschlossenheit und die wuchtige Formgebung den Eindruck. Der Mantel, von den Armen zu mächtiger Hohlform aufgewölbt, umschließt einheitlich den Körper. In der Höhlung sitzt das derbfeste Kind, das den Buben auf dem Kreuztragungsbild in Berlin ähnelt. Das Sitzen klarzumachen und die Lagerung der Beine, darauf kam es dem Bildhauer an. Tiefeingerissene Falten rahmen die plastische Großform jedes Schenkels. Die sackende Quer-

Abb. 82. Thronende Muttergottes in Weißenstein

falte zwischen den Knieen ist nicht mehr dünne Fläche, sondern massige Vollform. Das Temperament in den stößigen Faltenrissen hat die gleiche leidenschaftliche Grundstimmung wie die Faltengebung auf dem Wurzacher Altar. Eine kubische Grundanschauung also sieht hier die Natur mit neuen Augen und formt die körperlichen Eindrücke mit ungewöhnlicher Wucht.

Die einfache Klarheit und plastische Energie dieses Stils verliert sich sogleich bei den Nachfolgern. Zugleich wird die Struktur wieder von der neuen dekorativen Faltenbewegung überwuchert. Unter diesen Werken (thronende Marien in Winterbach bei Günzburg und im Kloster Maria-Mödingen) hebt sich die Maria in Weißenstein durch eigenartige Formgebung hervor. Kopf und Hände der Frau und das Kind sind langweilige Neugotik, nur Körper und Mantel sind alt. Straff um die Schultern herumgenommen fließt der Mantel weich und teigig über die Kniee ab und brodelt in lebhafter Bewegung am Boden. Von demselben Meister nun stammt die Zeichnung des sitzenden heiligen Bischofs in Erlangen. Es ist die typische Werkzeichnung von der Hand eines Bildhauers, auf Raumillusion ausgehend. Da die Flächenbewegung den Bildhauer interessiert, trägt er die Faltenzeichnung nicht mit starren

Abb. 83. Sitzender Bischof. Zeichnung in Erlangen. Univ.-Bibliothek

Linien ein, sondern höht Lichter mit Weiß und treibt geradezu mit dem Pinsel die schattige Form hinein. Verbunden mit dem nachdrücklichen Eingehen auf den räumlichen Gehalt der Figur ist die Sorgfalt in der Angabe der architektonischen Umgebung, die allerdings perspektivisch unvollkommen bleibt. Der grobknochige Breitkopf, der mit allen Zügen von brutaler Energie spricht, erinnert unmittelbar an den Wurzacher Altar, an den Petrus beim Ölberg und an einige Apostelköpfe auf dem Tode Mariä. Mehr noch das aktiv Geladene der vierschrötigen Figur überhaupt, die mit festem Griff den Krummstab dröhnend aufpflanzt. Der Mantel nun wie bei der Maria in Weißenstein um die Schultern glatt herumgenommen, die weichen überschüssigen Stoffmassen aber, über die Knie hochgezogen, wie stürzende Wasser zu Seiten der Beine niedergehend. Ein Faltengestrudel, von der Bank aufgefangen, jagt gesondert im Steilfall abwärts, um am Boden in einigen Röhrenfalten vorzuschießen. Der Meister der Muttergottes in Weißenstein führt aus der Atmosphäre Multschers heraus, wenn er auch ohne seine Anregung nicht zu denken ist. Aber der wuchernde Faltenwurf bekundet doch eine wieder mehr aufs Dekorative gehende Phantasie, während Multscher bei allem Reichtum in der Erfindung der Falten doch stets das Körpermotiv vorherrschen läßt.

*

Der Palmesel in Wettenhausen und Verwandtes. In dem Chörlein der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters tragen die acht Rippen einen scheibenförmigen Schlußstein mit dem Reliefkopf Christi auf dem Kreuznimbus (Abb. 89). Das Relief erinnert sogleich an die Christusköpfe des Wurzacher Altars. Kräftiger Knochenbau, der die Backenknochen trotz der Breitwangen betont und das breite Kinn spüren läßt. Die Modellierung hat der runzeligen Stirn, die zugleich die Brauen zusammenzieht, erhöhtes Leben gegeben und die Nasenwurzel deutlich gemacht. Die reiche Fältchenangabe um die Augen ist allerdings nicht über ein Schema hinausgekommen. Auch die fast symmetrische Haar-

Abb. 84. Multscher: Christus auf dem Palmesel in Wettenhausen
(Kopf im 18. Jahrhundert überarbeitet)

Abb. 85. Multscher: Palmesel in Wettenhausen 1456

und Bartbehandlung nicht, die aber im gleichen Lauf der Strähnen links und rechts Ruhe und Feierlichkeit des Eindrucks erzielt. Das Relief, hier deutlich Zwischenstufe von Malerei und Rundplastik, ist ein Musterbeispiel für die sich dem Bildhauer ergebenden Schwierigkeiten, dessen Formen, weil er rundkörperlich zu denken gewohnt ist, auf der Fläche des Reliefs eine zwangsmäßige Verbreiterung erleiden müssen, wofür die in die Fläche auseinandergetriebenen Wangen, die flach eingebetteten Augen und besonders die Kurve der Falte von den Nasenflügeln abwärts bezeichnend sind. Die Köpfe der Christusfiguren am Ulmer Westportal und in Wiblingen weisen dem Relief seinen Rang als einfache Werkstattsarbeit an, bei der wohl ein Entwurf, nicht aber der Meißel des Meisters bestimmend eingriff. Es geht mit der Baugeschichte der Besserer-Kapelle durchaus zusammen, wenn man das Relief um 1440 ansetzt.

Von den plastischen Themen, die die Gestalt Christi in der schwäbi-

schen Kunst behandeln, hat Multscher in erhaltenen Werken den Schmerzensmann, den Gekreuzigten und den Reiter auf dem Palmesel behandelt. Er muß sich aber auch mit dem kreuztragenden Christus beschäftigt haben, wenn auch von seiner Hand einzig die gemalte Kreuzschleppung des Wurzacher Altars erhalten geblieben ist, denn der kreuztragende Christus aus Heiningen in Stuttgart ist mehr dem allgemeinen Ausdruckscharakter als dem Formgehalt nach in den Kreis Multschers einzubeziehen. Das plastische Motiv der Berliner Kreuztragung, wie Christus eine Hand breit auf den Oberschenkel aufstemmt, ist vorher am Mittelrhein, bei der Lorcher Kreuztragung in Wien (Sammlung Figdor) zu finden. Aber auch in der schwäbischen Plastik erscheint es gegen Mitte des Jahrhunderts bei der Kreuztragung in Heiligkreuzthal, die früher irrig als Werk Multschers angesprochen wurde, aber doch jedenfalls in seine Einflußsphäre hineingehört.

Abb. 86. Multscher: Christus aus der Gefangennahme des Wurzacher Altars

Der Palmesel aber, den Multscher gestaltete, ist der edelste der ganzen Gattung überhaupt. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Dominikanerinnenkloster Wettenhausen, war er ursprünglich für St. Ulrich und Afra in Augsburg gefertigt worden, wo die älteste Tradition für dies rein deutsche, in den romanischen Ländern unbekannte Andachtsbild war. Schon im

Abb. 87. Multscher: Palmesel in Wettenhausen

„Leben des heiligen Bischofs Ulrich von Augsburg“ († 973) erzählt ein Zeitgenosse, Propst Gerhard, wie der Bischof am Palmsonntag, nachdem er die Palmen geweiht, mit dem Evangelium, Kreuzen, Fahnen und mit dem Bildwerk des auf dem Esel sitzenden Herrn zu dem Perlachhügel zog (Acta SS. 4. Juli p. 103 n. 19). Von den mehrfachen urkundlichen Berichten, die sich auf Multschers Palmesel beziehen, scheint der sicherste der Eintrag in den Augsburger Annalen des Johannes Frank, der im

Abb. 88. Multscherwerkstatt: Palmesel in Ulm. Museum

Ulrichskloster lebte: Item da man zalt 1456 am freytag vor dem palmtag, da ward gemacht der esel und der Salvator darauf. Es schnaid in ain maister zu Ulm, dem gab man zehen gulden, und ain maler vasset in zu Augsburg, der his mit namen maister Joerg, dem gab man VII gulden. Item der maler liesz den wagen auch darzu machen.

Das erste, was man spürt im Anblick dieses reitenden Christus, ist das eigentümlich Erregende und zugleich innerlich Erhöhende der Atmosphäre eines großen Kunstwerks. Der wirksame Gegensatz des massig schwer gebildeten Esels verstärkt den Eindruck elastischen Sitzens der feingliedrigen Gestalt Christi, der in gelassener Hoheit, segnend und doch

Abb. 89. Multscherwerkstatt: Schlußstein im Chörlein der Besserer-Kapelle im Ulmer Münster

innerlich leidend, einreitet. In feinem biegsamen Schwung läuft die Umrißlinie von dem leicht vorgeneigten Haupt am Körper herab und bleibt bis in die Fußspitzen mit Empfindung durchtränkt. Die Falten des Mantels klären das Körpermotiv, betonen die Lage des Oberschenkels und das Knie. Es sind lauter langlaufende Röhren, geknickt, verbogen und gequetscht, immer im Querschnitt rundlich geschliffen. Sie beleben die breite Mantelfläche, die dem Tier als Schabracke vor und hinter dem Reiter aufliegt.

Man muß diesen Christus mit dem auf der Handwaschung des Wurzacher Altars zusammenhalten, um das Wesensverwandte zu sehen, das bis in Einzelheiten der Faltengebung geht, die senkrechten Röhrenfalten vor der Brust, deren mittelste oben kelchartig offen ist, die Falten am vortretenden Bein neben dem Knie. Aber doch auch gerade deutlich die Stilunterschiede einer fast zwanzigjährigen Entwicklung, die in der schlankeren Proportionierung der Figur, in der Verhärtung der Grate und in dem winklig zackenden statt rundlich brodelnden Faltenwerk liegen. Die langen flachen Füße mit den spitzen Fersen sind beiden Christusfiguren eigen. Selbst in diesem Werk von 1456 also bleibt eine sichtbare Ver-

bindung mit dem Wurzacher Altar bestehen.

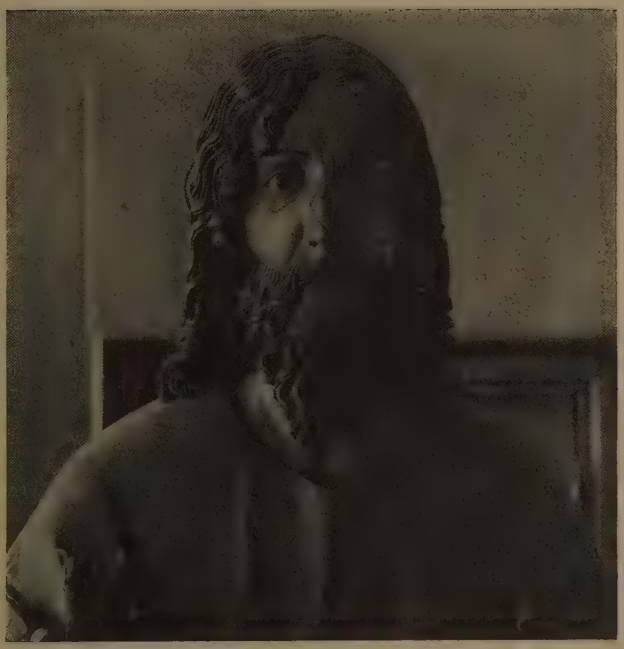


Abb. 90. Christuskopf des Palmesels in Ulm. Museum

Der Kopf mit seiner etwas müden Vornehmheit entbehrt der gesunden Spannkraft, die Multscher seinen Gestalten mitteilt. Er ist zweifellos im 18. Jahrhundert überarbeitet worden, einem neuen Ideal zuliebe, das eine spirituellere Haltung und individuellere seelische Zartheit wünschte. Es ist die Auffassung von vornehmer, fast eleganter Schönheit eines Christus mit hoher Götterstirn, wie sie das 18. Jahrhundert hatte, die hier zu Worte kommt. Daher ist die Stirn freigelegt, daher sind Nase und Jochbogen noch schmaler, scharfkantiger geschnitten, daher sind die Wangenkurven noch gespannter gezogen. Die seidig weich modellierten Locken sind angesetzt an das strähnige Haar des Scheitels, und der Bart ist zu kürzerer Form verschnitten.

Ein späterer Palmesel, der in den letzten Lebensjahren Multschers aus seiner Werkstatt hervorging und nachweislich von 1531 bis 1817 in der Rothschen Kapelle des Münsters stand, bewahrt mehr den Typus des Volksheilandes Multscherischen Gepräges (Ulm, Städt. Museum). Ein Haarwald umrankt das gesunde Antlitz mit den weitgeöffneten Seheraugen und läßt derbe Ohren zwischen den lockigen Strähnen vorschauen. Aus dem Einfach-Großen, Klassischen der Multscherischen

Formgebung ist ein Barock geworden. In die edle natürliche Haltung bei Multscher ist eine Spannung und Erstarrung zugleich gekommen: der breitschultrige Reiter hält die Kniee angezogen, als ob er Steigbügel hätte, und die Füße verschwinden fast unter dem Mantel. Die Gewandbehandlung setzt schon den Stil des Sterzinger Altars voraus. Es gibt noch wellige Stoffränder, aber entscheidend sind die spitzwinkligen Hängetüten, die sich in Sitzhöhe zusammenschieben. Er sitzt auch mehr nach der Kruppe des Esels hin und benutzt als Reitdecke sein Obergewand, eine Dalmatika. Im Gegensatz zu seiner starren Haltung ist die Bewegung des Tieres, das mit vorgeneigtem Kopf schreitet, natürlich und voll Leben. Der Meister dieser Figur hatte Multscher bereits am Sterzinger Altarwerk geholfen.

Das breite Christusantlitz des Ulmer Palmesels hat bei aller individuellen Verschiedenheit in der Bildung der einzelnen scharfgezeichneten Gesichtsteile doch den gleichen Sinn für flach gebildete (die Stirn) und eingebettete Formen (außer den Augen die eigenartig konkav eingeschnittene Oberlippe). Es sind darin physiognomische Stammeseigenschaften verdichtet, die dem Kopf etwas spezifisch Schwäbisches, Ulmisches geben. Damit steht er in der gleichen Reihe wie der Christuskopf in der Besserer-Kapelle. Der Kopf des Wettenhausener Palmreiters dagegen geht in seiner Knochenstruktur zusammen mit dem Christuskopf des Auferstandenen am Portal und des Gekreuzigten in Wiblingen. Der schmale hohe Schädelbau dieser festformigen Köpfe ist das allgäuische Erbteil Multschers.

DER GEORGSALTAR IN SCHARENSTETTEN

Abb. 91. Multscher: Christus am Kreuz in Wiblingen

ZWISCHEN der Entstehung des Wurzacher Altars 1437 und dem Todesdatum Multschers liegen noch drei Jahrzehnte. Man darf annehmen, daß seine Werkstatt in dieser Zeit zahlreiche Flügelaltäre für die Kirchen Ulms und anderer Städte und für viele Klöster des Landes geliefert hat. Über das ganze schwäbische Oberland verstreut finden sich Reste solcher Altäre, einzelne plastische Figuren, aber nur zwei kleine Altäre haben sich in Schwaben noch vollständig erhalten, der Marienaltar von 1458 in Oberstadion und der Georgsaltar mit der Kreuzgruppe im Schrein in Scharenstetten. Das Ulmer Münster ist durch den Bildersturm um seine reiche Ausstattung, die über sechzig Altäre betrug, gebracht. Soweit die beweglichen Altäre Stiftungen waren, wurden sie damals vom Rat der Stadt den Familien der Stifter zur Verfügung gestellt. Andere Altäre wurden in der Materialkammer des Ulmer Münsters aufbewahrt, dessen Baupflegamt 1760 den Georgsaltar der Heiligenpflege zu Scharenstetten schenkte.

Die Gruppe der fünf Holzfiguren des Schreins wird rhythmisiert durch die innere Rahmenleiste, die, im Korbbogen anlaufend, dort in einen Kielbogen umbricht, wo die Gruppe des Gekreuzigten mit der Schmerzensmutter und Johannes steht (Abb. 95). Zu Seiten noch Magdalena und

St. Georg, dessen Kampf mit dem Drachen auf den Außenseiten beider Flügel gemalt ist. Aus den Gewandfiguren mit ihrer zusammengehaltenen Silhouette, aus ihrer Blockfestigkeit spricht eine klare plastische Gesinnung. Das psychische Leben der Köpfe atmet herben Schmerz, gedämpft und ohne Weinerlichkeit. Die Hände groß und gestreckt, nicht knollig geballt wie bei Multschers Johannes in Rottenburg; ihre meist lahmen Gesten sind wesentlich der Restauration 1842 aufs Konto zu setzen. Die mißverstandene Haltung fällt besonders bei Johannes auf, der den Mantel unter den Armen hochgezogen und angepreßt hat, wobei die Hände müßig in unklarer Gebärde hängen. Für den Johannes und für die Schmerzensmutter sind nun unmittelbare Vorstufen in zwei Figuren in Staufen in Baden erhalten, Figuren, deren Körper bei festknochigem Bau noch die alte gotische Melodie schwingen. Johannes trägt hier das

Abb. 92. Mittelgruppe des Georgsaltars in Scharenstetten

Abb. 93. Maria unter dem Kreuz in Staufen i. B.

Abb. 94. Johannes unter dem Kreuz in Staufen i. B.

Buch an der Lederlasche des Einbandes, die Arme übergeschlagen in fraulicher Haltung. Das Fehlen des Lederbeutels erklärt die ungeschickte Handhaltung beim Scharenstetter, der linkisch ein Buch unter den Arm klemmt. Auch die Maria in Staufen gibt im Händeringen einen eindrucksvolleren Kontrast zu dem Johannes, hat zudem in diesem Motiv die spezifisch gotische, spitze Geste, während die Maria in Scharenstetten mit den über der Brust gekreuzten Händen ein gelöstes plastisches Motiv zeigt, das, der Renaissance angehörig, hier falsche Restaurierung ist. Der

Abb. 95. Georgsaltar in Scharenstetten

Ursprung dieser Trauerfigur aber ist in Burgund zu finden, wo bei den Pleurants am Grabmal Herzog Philipps des Kühnen in Dijon zwischen 1404–1411 die gleiche Mantelraffung, beidseitig vom Unterarm an den Leib gedrückt, zu ähnlichen Faltenkaskaden führt, wenn auch Slüters Formgefühl an Wucht und Monumentalität überlegen bleibt (Abb. 98). Marias Kopf ist zudem mit dem Kopftuch umwallt und überdacht, wie manche Frauen auf Gemälden des Meisters von Flémalle, das Gesicht im halben Schattendämmer wie beim Kapuzenmotiv Claus Slüters, der auch hier letzte, wenn auch nicht unmittelbare Quelle ist. Die Faltenbahnen bei den Staufer Figuren sind tief eingeschnitten, Äußerung eines rassigen Temperaments. Alle Hängefalten bis zu schmalem Rundsteg im Bogenschwung ausgeschliffen, nur am Boden stauen sie winklig hingeknickt:

Abb. 96. Ulmer Meister:
Hl. Katharina (?) in Augsburg
Maximiliansmuseum

charakteristische Stilstufe der schwäbischen Kunst um 1430, zu der die aus Überlingen stammenden Staufer Figuren gehören. Darf auch hier nochmals daran erinnert werden, daß einem „Meister von Ulm" der Hochaltar in Überlingen 1430 in Auftrag gegeben wurde? Bei den Scharenstetter Figuren wühlt unruhigere Lebendigkeit im Gewandwerk. Hochgenommene Mantelbahnen fließen nicht in Hängefalten ab, sondern die schräge Bewegung gabelt sich oft wie schnellströmendes Wasser, das durch Klippen dicht unter der Oberfläche zerteilt wird. Die Standfestigkeit ist größer, und bei den Männern drückt sich das entlastete Knie durch. Der Kruzifixus schlank und schmächtig, mit schmalem, kleinen Kopf, dessen Neigung mit dem Breitfall des Haares hinterhängt wird, der Brustkorb ohne wölbige Spannung. In ihm ist der Zusammenhang mit dem Gekreuzigten in Wiblingen unmittelbar einleuchtend, nur daß alles knapper und dünner bleibt in der edlen Pathetik. Dem Meister nahe dann auch die Magdalena. Kopftypus und Haartracht wie Multschers Magdalena aus Heiligkreuzthal, aber im Ausdruck abgestanden. Im ganzen Werke eines Schnitzers von Rang um 1440–50, dem Multschers überlegene Kunst neue Richtung gab, nachdem er vorher in der Bodenseegegend wichtige Einflüsse aufgenommen hatte. Noch einmal kehren die Figuren der Maria und des Johannes wieder im Hochaltar der Jakobskirche in Rothenburg 1466, also mit erheblichem zeitlichen Abstand, der Ulms Vorherrschaft in der Entwicklung der Plastik aufs neue bestätigt. Die Gestalten nun gedrungener und von behäbiger Fülle, fast bäurisch schwer

im Ausdruck. Kinnladenwucht des Johannes! Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Gewandung, die in dem Maße an Affektausdruck verloren hat, als sie symmetrischer gebildet ist.

Abb. 97. Ulmer Meister: Muttergottes in Berlin, K.-Friedrich-Museum

Die Staufer-Figuren und die des Scharenstetter Altars sind stilistisch so weit verwandt, daß man sie in der Entwicklung eines Meisters denken könnte. Man vergleiche die Art der Endigung der Faltenmotive am Sockel, die bis in den kleinsten Winkel übereinstimmen, als den Ausdruck gemeinsamen, konstanten Formgefühls. Alle anderen Formen sind Zug um Zug in den Multscherstil umgesetzt. Von der Stilstufe der Staufer-Figuren wieder geht der Meister aus, der die Maria mit dem schräggelagerten Kinde in Berlin schnitzte. Aber statt des Schnittigen und Kantigen in der Formgebung nun ein Behagen an der satten Rundung. Der Kopf in großen Flächen gewölbt statt der knochenfesten Struktur in Staufen. Das Mantelmotiv besonders mit dem des Johannes vergleichbar, aber alles ohne das Straffe und Sehnige. Die beiden Tütenfalten vor dem Leib des Johannes sind bei der Maria zwar länger, aber auch mehr in flächiges Hängen aufgelöst. Die Schüsselfalten bleiben gewahrt, buchten aber nicht tief ein, sondern liegen als in weichem Bogen geführte Grate der Fläche auf. Die Entstehung dieser Muttergottes gleichzeitig mit Multschers Maria in Landsberg. Gegenüber der Folgerichtigkeit in der Durchführung der Probleme bei Multscher hier ein Meister, der Zugeständnisse macht im Sinne der schwäbischen Auffassung von

Schönlinigkeit. Vom gleichen Meister höchstwahrscheinlich die Heilige (Katharina?) in Augsburg, in der Vorderansicht sehr reizvoll, matter in der Seitenansicht, die aber deutlicher die rundliche Gratbildung der Falten, die wie aufgeknetet erscheinen, von dem gleichen plastischen Empfinden erfüllt zeigt wie bei der Maria in Berlin.

Die Gemälde des Georgsaltars sind von anderer Hand. Der ungebrochene Aufruhr Multscherscher Formengebung ist abgelöst von einer zahmen Manier. Das spezifisch Schwäbische schlägt auf den beiden Tafeln des Drachenkampfes durch in den glatten blanken Flächen von Tier und Bauwerk und in dem ruhigen Fluß aller Linien (Abb. 99 u. 100). Die dramatische Legende hier erzählt von einem Meister, dem die Idylle innere Formbedingung war. Die knieende Prinzessin mit der staunenden Armbewegung wie die Maria der Anbetung in Berlin. Aber die Gebärde bleibt eng und zimperlich gegenüber Multschers Maria, die wie zu einer Beschwörung die Arme hebt. Sankt Georg in silberner Rüstung führt den Stoß gelassen und beherzt. Der Pferdekopf ist voller Furcht und der Lindwurm in wütendem Schmerz sich windend dargestellt, aber in seinem Element war der Maler erst bei den Bändern, die blau, weiß und purpurn flattern, und bei den Blümlein auf dem Wiesengrund. Das Räumliche um den Reiter fast negiert, die Bildtafel mit Margareta aber gibt doch durch Überschneidungen räumlichen Eindruck. Die beiden Mariengeschichten sind auch auf diese Art Raumgewinnung eingestellt: in dem Hintereinander der drei Könige und in dem Schrägstellen des Bettes der Sterbenden (Abb. 101 u. 102). Schlanke Gestalten mit kleinen Köpfen auf langen Hälsen; Augen, die rund vorquellen bei starker Bildung des Unterlides. Die Rundform des Augenballs, der gerade Nasenrücken wird durch scharfen Lichteinfall hervorgebracht. Hände mit parallelen Fingern, nicht fähig zu festem Greifen. Der jüngste König, breitbeinig stehend, greift mit der Linken in den Gürtel. Man wird an Konrad Witz erinnert, mehr noch an Stephan Lochner, weil alle Bewegungen zager, weil alle Formen aus dem Kantigen, Prallen gemildert sind: kein frisches Sprudeln, sondern Quellen, die durch Moose sickern. Auch in

der Farbe, den Brokatmänteln der Könige in ihrem Weiß, Grün, Rot ist ein Zusammenhang mit Witz und mit Lochner vorhanden, der am Bodensee zu Hause war, dem gemeinsamen Stammesgebiet. Das führt für die Malereien zu dem gleichen Schluß wie bei den plastischen Figuren, daß nämlich ein seeschwäbisch geschulter Maler in der Mitarbeit in Multschers Werkstatt auch in den unentrinnbaren Strahlkreis der Kunst dieses Meisters geriet. Für die künstlerische Entwicklung Ulms bedeutet der Georgsaltar trotzdem einen wichtigen Schritt vorwärts, nämlich in Richtung auf die Herausbildung einer spezifisch ulmischen Malerei. Multschers Wurzacher Altar bot eine durchaus individuelle Durchdringung oberschwäbischer und niederländischer Stilelemente. Der Scharenstetter Altar dagegen bringt die Bodenseemalerei nach Ulm, wo eine starke blühende Malerschule noch fehlte. Wahrscheinlich war der Meister dieser Tafeln Ulmer, wenigstens war er nach Wesensart und künstlerischer Veranlagung wie für diese Stadt geschaffen. Alle Besonderheiten der Ulmer Malerei liegen schon in ihm verborgen. Er faßte Fuß in Ulm, und wenn wir ihn auch nicht noch einmal unmittelbar in der Verbindung mit Multschers Namen antreffen, so geht doch aus seiner Kunst der Stil der Heiligkreuzthaler Tafeln in Karlsruhe organisch hervor.

Abb. 98. Claus Slüter: Klagender Mönch vom Grabmal Herzog Philipps von Burgund in Dijon

DRITTER ABSCHNITT

DER STERZINGER ALTAR

Abb. 99. Hl. Georg. Scharenstetten

IMMER, wenn man eine einzelne Schnitzfigur des 15. Jahrhunderts sieht, muß man sich ins Gedächtnis rufen, daß es nur ein Bruchstück ist, Rest eines jener vielteiligen Schnitzaltäre, die die höchste künstlerische Aufgabe des Jahrhunderts darstellten. Von Multschers großen vielgliederigen Schöpfungen ist keine im ganzen erhalten geblieben, aber eine der späten, der Sterzinger Altar ist, auseinandergenommen, doch wenigstens in den Hauptteilen auf uns gekommen. Zudem fließen über ihn die Urkunden im reichsten Maße und lassen seine Entstehungsgeschichte miterleben, wie die keines anderen deutschen Altars. Wenn es auch nur trockene Einträge in dem Raittpuech (Rechnungsbuch) der Stadt Sterzing und in der Pfarrkirchpropstrechnung von 1458 sind, so tritt doch der Werkbetrieb darin unmittelbar vor unser Auge.

Zuerst wurde der Lieferungsvertrag geschlossen zwischen der Kirchengemeinde von Sterzing und Multscher, indem man sich auf halbem Wege entgegenkam. Am Freitag nach Bernhardi (9. Januar) 1456 ritten die Abgesandten von Sterzing wegen des Altars für Unser Lieben Frauen nach

Innsbruck, wo Thoman Luenzner den Vertrag mit dem Altarmeister ausfertigte. Dieser Lieferungsvertrag ist verlorengegangen. Er sprach wohl von einer schnellen Fertigung des Altars, denn sonst wäre es nicht zu verstehen, daß die Gelder für die Zehrung Hans Multschers und seiner Gesellen während der Zeit, wo der Altar aufgestellt werden würde, schon am 11. März 1457 an Hans Jöchel, bei dem der Meister wohnen sollte, ausgezahlt wurden. Es dauerte aber noch über ein Jahr, bis in Multschers Ulmer Werkstatt die Bildwerke geschnitzt und gefaßt und die Altarflügel gemalt waren. Dann werden sie im Hochsommer, als die Wege gut fahrbar waren, mit Wagen über die Alpen gefahren sein, denn am Tag der Brixner Kirchweih (31. Juli) 1458 ist der Meister Hans in Sterzing und erhält zehn rheinische Gulden ausgezahlt.

Abb. 100. Die Prinzessin und der Drachen. Scharenstetten

Multscher hatte seine Gesellen mitgebracht – Maler und Tischler werden erwähnt –, da es nun galt, den Altarschrein mit dem Gesprenge darüber im Kirchenchor aufzurichten und zu vergolden. Ein Gerüst wird aufgeschlagen, die Kirchenverwaltung kauft Kreide und Leinwand

Abb. 101. Anbetung der hl. drei Könige. Scharenstetten

zur Grundierung, und schließlich holt noch ein Bote das Faßgold herbei. Von den ortseingesessenen Meistern wird der Schmied Heinrich Schwingenhammer immer wieder erwähnt, der die eisernen Stangen schmiedet, mit denen der Altar in den Chorwänden verankert wird, wobei die Löcher in der Mauer mit Blei ausgegossen werden. Die Altaraufrichtung zog sich über ein halbes Jahr hin bis in den Januar 1459. Dann fand sie einen fröhlichen Abschluß mit dem „leikuff“, dem symbolischen Trank, der das Einverständnis über das gelungene Werk zum Ausdruck brachte. Dem gefeierten Meister Multscher wurde dabei ein köstlicher Ehrentrunk, zwei Maß Malvasier, kredenzt.

Multschers Altar kam als krönende Zier in den Chor der Sterzinger Frauenkirche, der, seit 1417 im Bau, gerade erst 1450 beendet war. Möglich, daß er dort an die Stelle eines kleineren Altars trat; jedenfalls wird 1452 schon ein Zwölfboten-Altar in der Pfarrkirche erwähnt. Aus den Schreinfiguren und Gemälden der Schreintüren in der Pfarrkirche, in der

Spitalkirche und im Rathaus zu Sterzing kann mit einiger Sicherheit die Anordnung der Figuren des Schreines und seiner Gemälde rekonstruiert werden. Die Zusammenstellung der Skulpturen in der Altarstaffel aber bleibt strittig, da sichere Beweise nicht erbracht werden können, und das Aussehen des oberen Abschlusses, des Gesprenges schließlich, kann nur aus der Allgemeinvorstellung des schwäbischen Schnitzaltars um die Mitte des 15. Jahrhunderts erschlossen werden, da nur eine Figur davon, ein Johannes der Täufer, bisher bekannt geworden ist.

Abb. 102. Tod der Maria. Scharenstetten

Der Schrein beherbergte Maria mit dem Kinde und vier weibliche Heilige. Sie standen vor einem Vorhang, den sechs schwebende Engel hielten. Zwei wagerecht schwebende Engel hielten eine Krone über Marias Haupt. Außen an den Schmalseiten des Schreins standen die Heiligen Florian und Georg. Aus kompositorischen Gründen ergibt sich die Reihenfolge der Figuren im Schrein von links nach rechts: Barbara, Ursula, Maria, Apollonia und Katharina. Nur bei dieser Anordnung verklingt die stark ausschwingende Bewegung der Maria, die von den Nach-

Abb. 103. Multscher: Hl. Barbara in Sterzing

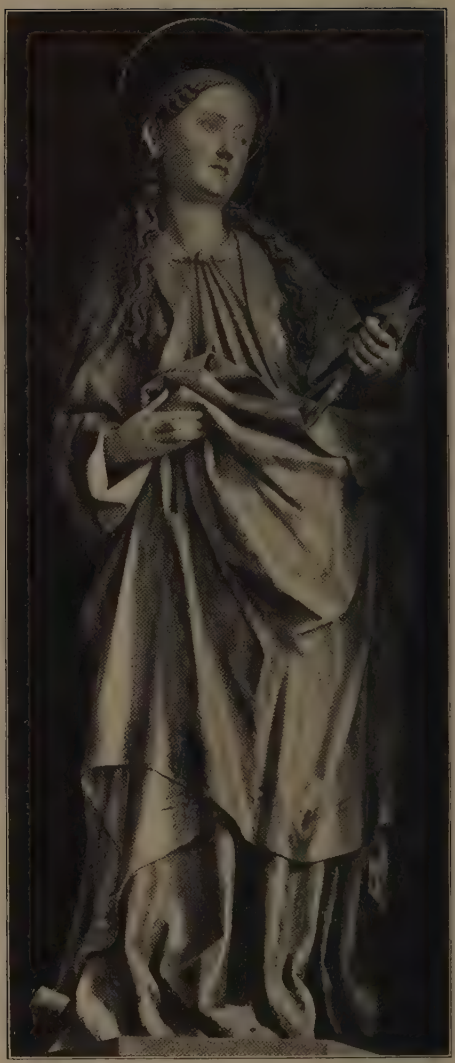


Abb. 104. Multscher: Hl. Ursula in Sterzing

barfiguren noch aufgenommen wird, gleichmäßig bei den Randfiguren, nur so neigen sich alle Köpfe der Maria zu wie Blumen der Sonne. Bei Barbara ist alle Form auf steilen Anstieg abgestellt. Eine wesentlich im

Abb. 105. Multscher: Hl. Apollonia in Sterzing

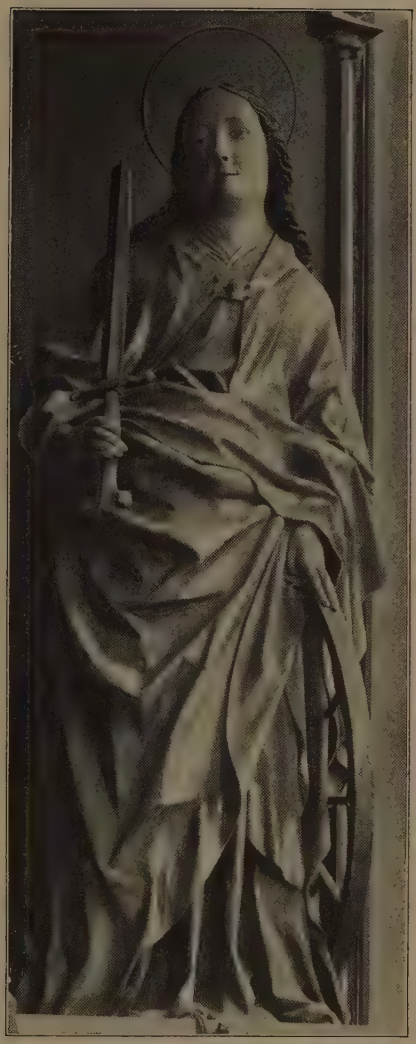


Abb. 106. Multscher: Hl. Katharina in Sterzing

Vertikalen sich vollziehende Faltenanordnung bis hin zu dem vom Hinterhaupt geglittenen Kopftuch, das sich zu senkrechten Falten zusammenschiebt. Bei Katharina dagegen, der anderen Randfigur, ist alles

Faltenwerk für das Auge zu rauschendem Niedergehen gebracht. Eine Betrachtung der Figuren in rein frontalem Nebeneinander zeigt die großdekorative Verbindung, die Multscher beabsichtigte. Maria und jede der Heiligen nimmt den Mantel vor dem Leib hoch, aber der Überschlag des Mantels wechselt von Figur zu Figur in der Breite. Die oberen Ränder des quergenommenen Mantelstücks steigen und fallen bei den benachbarten Heiligen in wundervoll melodiösem Schwung bis zu der großen Kadenz des breiten Mantelüberschlags über Unterarm und Rad der Katharina. Lauf und Schwingung der unteren Faltensäume wird auch von Figur zu Figur im Auf und Ab weitergeführt. Aber nun kein einförmiges Wiederholen der Faltenthemata, sondern die Erfindungen strömen Multscher nur so zu. Barbara, die den Kelch segnet, trägt einen keuligen Bausch über dem Unterarm der Kelchhand. Bei Ursula wird die Fläche vor dem Leib straffer gespannt unter dem gehobenen Arm mit den Pfeilen hindurch zu stark horizontaler Wirkung des oberen und unteren Mantelrandes. Unter der Hand, die den Mantel schürzt, verstrahlen die Falten auf Maria zu. Die geistreiche Fülle in den Gewandmotiven der Maria scheint unerschöpflich. Vergleicht man die beiden Frauen rechts der Maria mit denen links von ihr, so fällt zunächst auf, daß die Mantelquerbahn nicht mehr als Streifen mit oben und unten annähernd parallelen Rändern läuft und ein gleichmäßiges Stück des Untergewandes in ganzer Breite sehen läßt, sondern daß der Wurf noch großzügiger geworden ist, in mächtiger Fülle niedergehend. Bei Apollonia, die in genau entsprechender Gegenschwingung zu Ursula steht, scheint das Mantelmotiv auf den ersten Blick gleich, denn auch hier greift die eine Hand den Stoff, während die andere das Marterwerkzeug hält. Aber wieviel straffer organisiert ist der Faltenwurf, wieviel klarer und tönender! Dazu legt sich die Hand nicht flächig breit an den Stoff heran, sondern schiebt sich in feiner Verkürzung zwischen den Falten ein. Bei Katharina schließlich, die durchaus zusammengesehen werden muß mit der Apollonia, werden alle die noch ungelösten Motive, die Quetschfalten in dem festgerahmten Dreiecksfelde bei Apollonia, wieder zu flüssiger Bewegung

Abb. 107. Multscher: Hl. Barbara in Sterzing

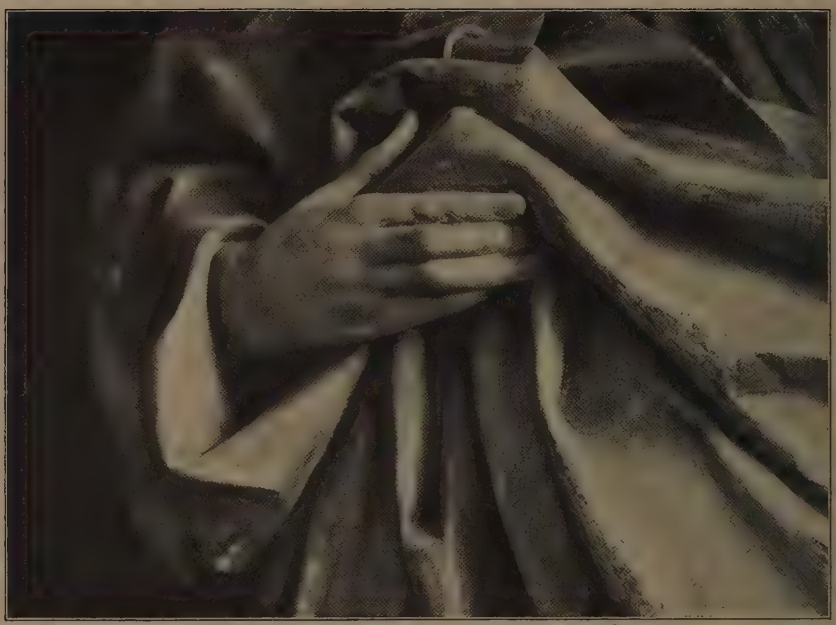


Abb. 108. Multscher: Hand der hl. Ursula in Sterzing

gebracht: alle enden oberhalb der Hand, die mit fein gefalteten Fingern über die Kante der Felge faßt, alle werden überrauscht von dem Faltenschwall, der breit über das halbe Rad herabströmt.

Dies Inbeziehungsetzen der Figuren untereinander, dies Weitergeben der Formmotive von einer Figur zur andern zu einem einheitlich klangvollen Ganzen war vor Multscher unbekannt. Die „Spätgotik" in dieser Plastik besteht nicht in den „harten Knitterfalten", sondern in dem neu erwachten Sinn für das große Gefüge, für die Verflochtenheit der Figuren untereinander. Schon bei Multscher laufen die großen Bewegungsströme nicht nur in einer Schicht ab, gleichmäßig ausgebreitet vor dem Auge des Beschauers. Die Verkürzungen der Arme, der Hände führen vielmehr in die Tiefe. Die Gewänder können nicht mehr von vorn allein aufgenommen werden, sie haben starke räumliche Anregungskraft. Die umgelegten Mäntel fluchten mit Anfang und Ende auf die verkürzten Seiten

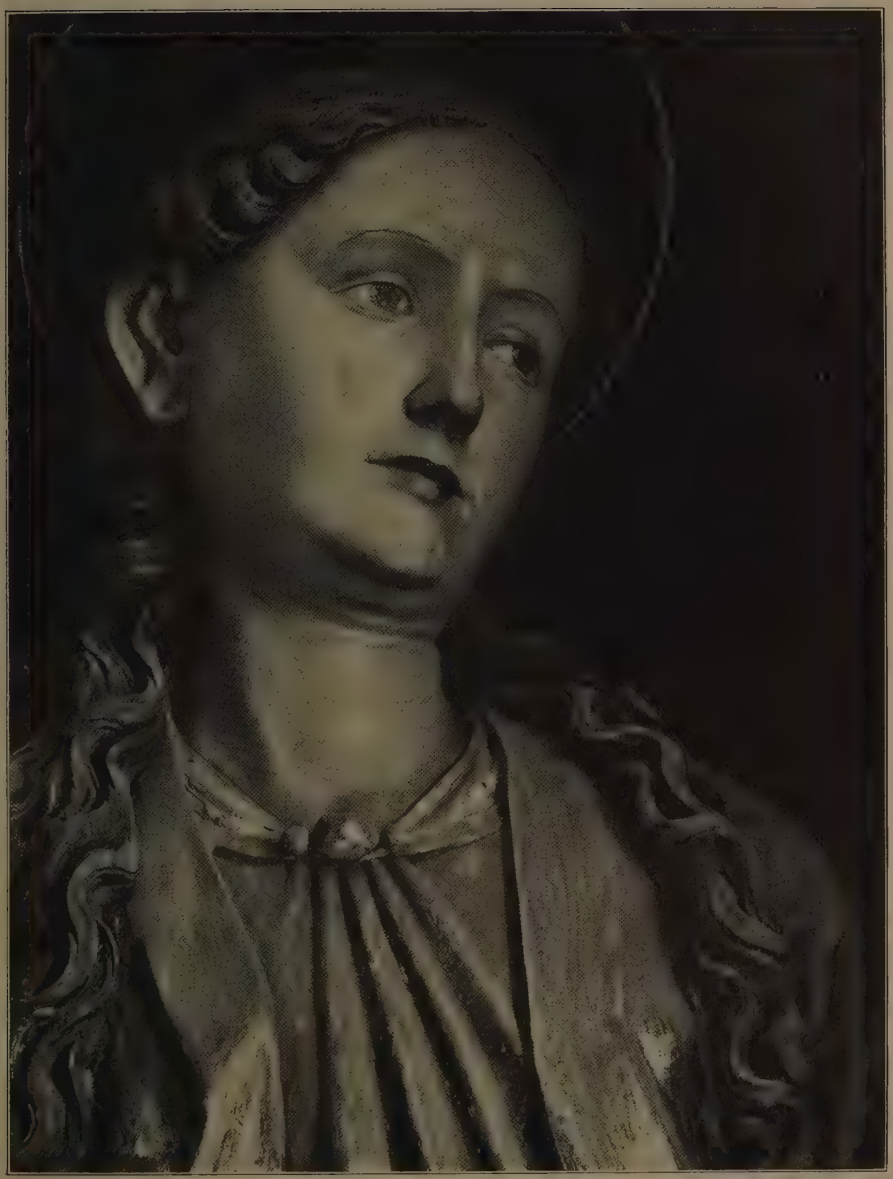


Abb. 109. Multscher: Hl. Ursula in Sterzing

und entwickeln neue überraschende Motive nach der Tiefe zu. Der Tiroler Michael Pacher hat zwanzig Jahre später bei seinem Altar in St. Wolfgang die letzten Folgerungen aus dieser vor- und zurückflutenden Bewegung von Figur zu Figur gezogen.

Diese kubisch-malerische Auffassung erwächst auf der Grundlage des monumentalen Realismus jeder Einzelfigur. Es sind durchweg kräftige Wesen, deren Körperschlankheit übertönt werden würde von den mächtigen Mänteln, wenn sie nicht durch starke Schwingung ihre organische Struktur zum Ausdruck brächten. Schulter- und Hüftgürtel, Stand- und Spielbein treten in Aktion. In den Handgelenken und Hälsen wohnt eine neue Beweglichkeit. Dabei bleiben auch die Arme mit den Marterwerkzeugen dem Körpergrundriß parallel angerundet. Die geschlossene Blockform mit einheitlichem Umriß bleibt überall gewahrt. Die weiße Ölfarbe, mit der die Figuren im 18. Jahrhundert überzogen waren, ist zwar 1913 entfernt, aber es ist damals nicht nur die fragmentarische Fassung der Köpfe mit Lasuren vereinheitlicht worden, sondern es hat auch ein verständnisloser Pinsel nachgeholfen und verballhornt, hat die Köpfe im Ausdruck umformiert und ihnen allen etwas Mildelegisches mitgeteilt, das bei der Maria bis zu schmerzlicher Resignation geht. Der Restaurator ging also seinem sentimentalen Ideal nach (man sehe die immer gleichen, falsch sitzenden Brauen!) und vernichtete fast die Wirkung der plastischen Form, die ganz anderes aussagt. Multschers Genie nämlich hat in diesen Köpfen von hoher Schönheit nichts von seiner Ursprünglichkeit, seinem Humor und seiner Lebenskraft verloren. Die schelmische Magdalena von Rottweil hat in dieser Barbara, die treuherzige Bärbel dort in der Ursula hier ihre Nachfolgerin gefunden. Apollonia mit den schnittigen Wangenflächen und dem festgeschlossenen Mund ist die ernsthafteste unter der Schar, während man dem Langkopf der Katharina mit dem zu mokanten Blinzeln leicht angezogenen Unterlidern und den zuckenden Mundwinkeln unter langer Oberlippe ansieht, daß sie ein Spottvogel war. In der Strukturfestigkeit dieser Köpfe offenbart sich der große Bildhauer. Die Haut strafft sich über festem Fleisch,

Abb. 110. Multscher: Hl. Apollonia in Sterzing

und das Knochengerüst bestimmt die Führung. Die lebensvolle Art, wie die Stirn verschieden gewölbt ist, wie die Augen eingebettet sind, wie der Mund jeweils geschnitten ist und wie Nasenflügel und Mundwinkel von schwingender Beweglichkeit erfüllt sind, dieser ganze Individualitätsreichtum bekundet die gegenüber den gleichzeitigen Bildhauern Schwabens ungleich feinere künstlerische Reaktion Multschers auf die Eindrücke der Sinnenwelt um ihn. Auch die feinen schlanken Hände (bei sehr kräftiger Bildung des Handgelenks) mit den durchgefühlten, von runzliger Haut überzogenen Knöcheln und dem fast zu langen ersten Fingerglied wird man als spezifisch Multscherische Formgebung erkennen. Ihre Gebärden sind immer voll persönlicher Eigenart und ruhiger Selbstverständlichkeit, oft voll Anmut, aber nie geziert. Das lange Haar ist außerordentlich lebendig behandelt. Bei Ursula und Apollonia fließt es in langen Locken ab, von denen zwei über die Schultern vorfallen, aber während es bei Ursula das Ohr frei läßt, wellt es bei Apollonia bis an das Ohrläppchen heran. Bei Barbara ist die seidige Fülle mit Bändern durchflochten, unter denen es breit herausquillt, um sogleich wieder unter dem Kopftuch zu verschwinden. Bei Katharina schließlich faßt es die Wangenlinien ein. Hier laufen in jeder einzelnen Strähne noch zwei Bohrrinnen, wodurch der Gesamtton des Haares dunkler erscheint.

Die vielteilige Gewandbehandlung geschieht nicht nach einem dekorativen Schema, sondern jeder Figur ist wieder ein individueller Reichtum zugeordnet. Das Abfließen und Ausschwellen der Falten zu breitem Sockel ist nur bei Maria erhalten. Die Gewänder der heiligen Jungfrauen sind unten abgestoßen und abgestemmt, was einen widrig stockenden Eindruck hervorruft. Das Grundsätzliche dieser Stilhaltung ist der organische Eindruck. Wie Blütenblätter dicht übereinander in der Knospe zusammengefaltet liegen, so legt sich hier, besonders bei Katharina, Mantel über Untergewand, Mantelüberschlag über Mantelstück darunter. Auch sind, besonders bei Maria und Ursula, die langen Röhrenfalten und Stabfalten im Untergewand und Mantel im Sinne organischen Wachstums ineinandergeschmiegt und zugleich als plastische Einheit

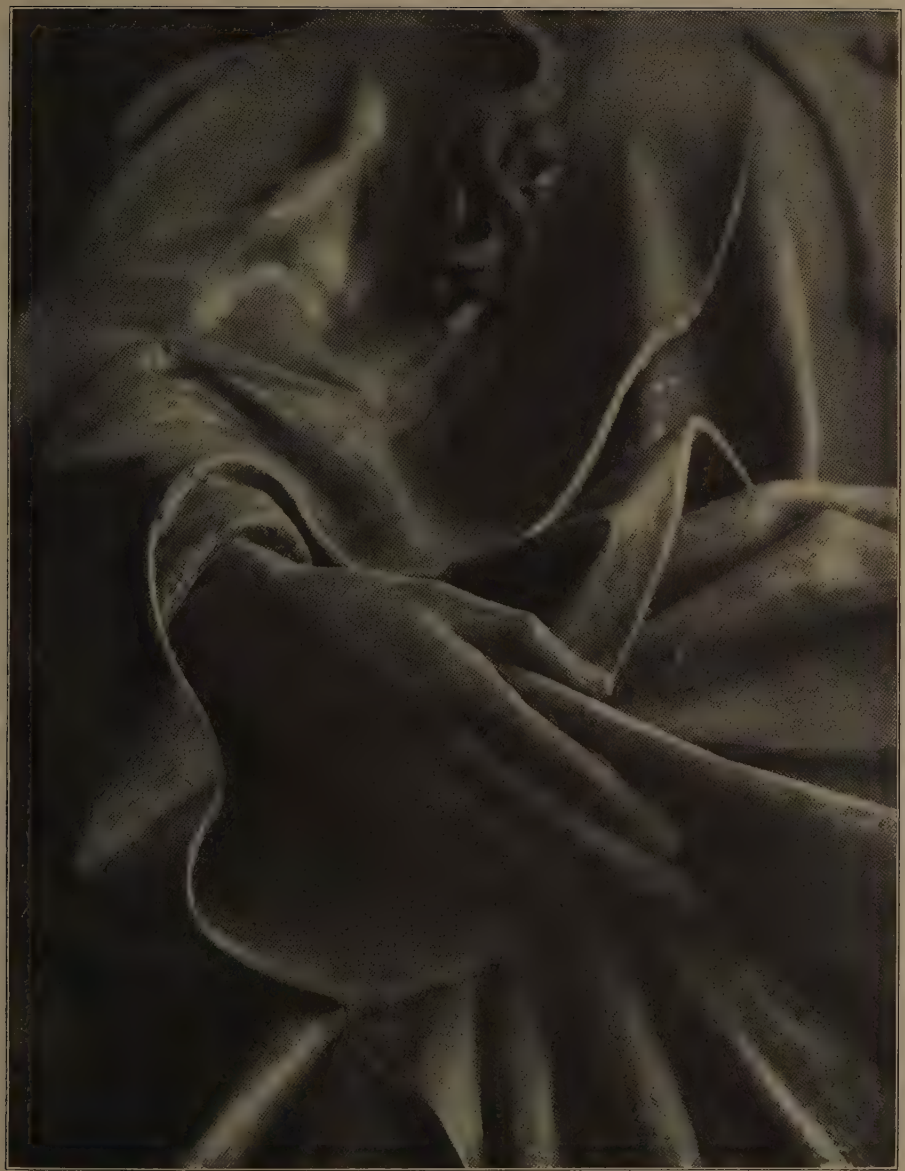


Abb. 111. Multscher: Hand der hl. Apollonia in Sterzing

betrachtet. Die Mantelfläche mit ihren Falten liegt nicht mehr dem Untergewand auf wie ein Schild: immer scheint die Röhrenfalte des Mantels schon die des Untergewandes zu bergen, ehe diese frei darunter vorschießt. Die kernfeste Geschlossenheit der Figuren, die spezifisch plastische Kraftgeladenheit des Formausdrucks geht aus dieser organischen Gewandbehandlung hervor.

Die Entwicklung des Gewandstils in der Spätgotik des 15. Jahrhunderts geht von dieser knospenhaften Geschlossenheit der Lagen bei Multscher zu immer freierem Sichheben der Gewandteile, die ein Eigenleben zu führen beginnen, bis sie zur Zeit des Veit Stoß in flatternder Bewegung losgelöst von dem Körper darunter starren.

Mit dem Sterzinger Altar erweist sich Multscher noch immer als der führende Meister der schwäbischen Plastik. Fühlbare Stilunterschiede zwischen den fünf Schreinfiguren werden als Ausdruck einer Entwicklung erklärt, die der Meister bei der Arbeit von Figur zu Figur durchgemacht haben soll, bis er sich am reifsten bei der Maria zeige. Ein solches Reiferwerden von Stück zu Stück kann man annehmen etwa bei einem Maler, der sich zum erstenmal an die Bewältigung bildhauerischer Aufgaben heranmacht, aber nicht bei einem Bildhauer, der seit Jahrzehnten in ununterbrochenem Schaffen stand. Gewiß sind Unterschiede zwischen den Figuren vorhanden, aber sie führen nicht in gerader Linie bis zur Höhe der Maria. Das mehr flächig angeglichene Gewand der Katharina erscheint altertümlicher, aber es kann sehr wohl von einem Gesellen, der schon länger in der Werkstatt Multschers tätig war, geschnitzt sein, in einem Stil, über den der Meister selbst schon hinaus war. Die Unterschiede zwischen den übrigen Heiligen sind am ehesten auf weitgehende Arbeitsteilung zurückzuführen. Da der Lieferungsvertrag über den Altar verlorengegangen ist, so steht urkundlich nicht fest, wieviel von der Arbeit der Meister selber zu übernehmen hatte. Will man den stärkeren Grad der mit neuen Stilmitteln erreichten räumlichen Auflockerung als Beweis für spätere Entstehung nehmen, so ist gewiß die Barbara die reifste in der Entwicklungsreihe.

Abb. 112. Multscher: Hl. Katharina in Sterzing

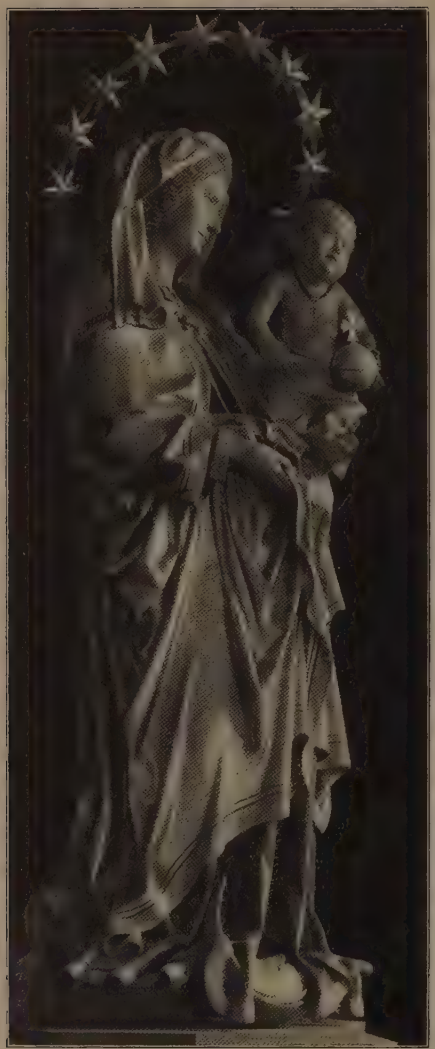


Abb. 113. Multscher: Maria mit dem Kinde in Sterzing

Der sprudelnde Reichtum in der Erfindung dieser Gewandfiguren bleibt klaren stilistischen Gesetzen eingeordnet. Die lebhafte ununterbrochene Flächenbewegung dient wie immer bei Multscher der kubischen Einheit der Figur. Die Körper schwingen kräftiger als bei Frühwerken Multschers, aber ihre Mäntel und Gewänder sind auch fester geworden. Eine weitgehende Differenzierung der Faltenarten ist erreicht. Röhren, weiche Pendelfalten wechseln mit spitzwinkligen, immer noch rundgratigen Spitzschüsseln. Hohl zusammengeschobene Bäusche und dicht übereinandergelegte Stoffarten sind benachbart. Statt Häufung überall belebende Kontraste. Jede Falte hat etwas Besonderes zu sagen. Diese neue Differenzierung und Intensivierung des Faltenstils erhöht den Ausdruck der Figur zu lebensvoller Gesamterscheinung. Das Drehen und Biegen der Körper ist nicht ein Rückfall, erfolgt nicht mehr in dem alten gotischen Sinne als eine Strömung, die den Körper nur durchzieht, sondern auf Grund der organischen Freiheit dieser Menschen, die ihrer Glieder mächtig sind.

Zweifellos aber hat Multscher seit dem kraftgenialischen Vorstoß in seiner Jugend eine höhere Reife gewonnen. Sein Stil in der Plastik hat

weder die bohrende Wirklichkeitswut noch die angreiferische Leidenschaft der Wurzacher Stilstufe bewahrt. Seine Menschen geben sich ruhiger, wenn es auch mitunter noch in ihnen wetterleuchtet. Sein Stil bleibt weiter der realistische, aber die Gesinnung ist nicht mehr naturalistisch, sondern ist idealistisch geworden. Es ist daher doch wohl abwegig, hier von einer zweiten Gotik zu sprechen, da es nicht Rückkehr zu deren idealistischem Stil, sondern ein Neues, ohne die realistische Grundlage nicht Denkbares ist. Wenn auch die Proportionen schlanker geworden sind und die Formgebung in ihren langlaufenden Linienzügen etwas der Gotik äußerlich Vergleichbares darstellt, so wird doch beides getragen von dem neuen Verhältnis zum Körper, zur kubischen Form. Hier aber hat Multscher die Errungenschaften seiner Jugend niemals aufgegeben, sondern nur die harten und stoßenden Bewegungen flüssiger zu machen gewußt. Das Gewand ist niemals graphische Ausdeutung einer flächigen Schicht, sondern immer räumliche Umschließung der Figur. Die Schale ist nicht ohne festen Kern zu denken.

Abb. 114. Multscher: Hl. Katharina in Sterzing

Abb. 115. Maria mit dem Kinde
im Museum zu Schärding

Die Bedeutung der Muttergottes in Sterzing wird man am ehesten durch einen Vergleich mit der rund zwanzig Jahre früheren Maria in Landsberg ermessen. Gegenüber dem gelösten Reichtum in Sterzing erscheint die Formgebung der älteren Maria eigentümlich knapp und zurückhaltend. Die Schwingung der Figur hat in Sterzing an tönendem Wohllaut gewonnen, aber sie ist nicht Selbstzweck, sondern kommt der Lösung des Problems der Gruppe von Mutter und Kind zugute. Hatte der junge Multscher im Sinne der strengen Blockgeschlossenheit seiner Figur das Kind vor der Brust der Mutter angeordnet und damit neue räumliche Wirkungen erschlossen, so schiebt der reife Multscher den Knaben wieder aus der Silhouette der Frau hinaus. Und doch ist die räumliche Wirkung größer, weil nämlich Maria, um das schwere Kind zu halten, sich nicht nur zurückbiegt, sondern auch den Oberkörper in den Hüften zur Seite dreht und das Haupt vor und zur Gegenseite neigt. Lauter verkürzte raumanregende Körperflächen bieten sich also für die Hauptansicht. Man vergleiche weiter den Sitz des Kindes in Landsberg und Sterzing. Wieviel flächenhaftes Wesen da noch dem Landsberger Christusknaben anhaftet! Der Knabe in Sterzing wölbt mit dem vorgebeugten Oberkörper eine Höhlung, der Kopf ist schräg geneigt und in den Nacken gelegt,

Arme und Beine schieben sich in starker Verkürzung vor. Unendlich viel mehr Augenarbeit ist zu leisten, um den komplizierten Reichtum dieser Maria mit dem Kinde zu erfassen. Auch die Hände der Maria sind lehrreich dafür. Sie sind in Sterzing wagerecht gedreht, d. h. sie zeigen nur die verkürzten Schmalseiten. Das Mantelmotiv ist im wesentlichen das gleiche: unter den Armen hochgenommen werden die Mantelenden beider Seiten von einer Hand vor dem Leib gehalten. In Landsberg greift die Hand von oben her lässig in den Stoff, die Handbreite wird unter dem Bausch halb verborgen. In Sterzing schiebt sich die Hand mit feiner fraulicher Geste in den Stoff.

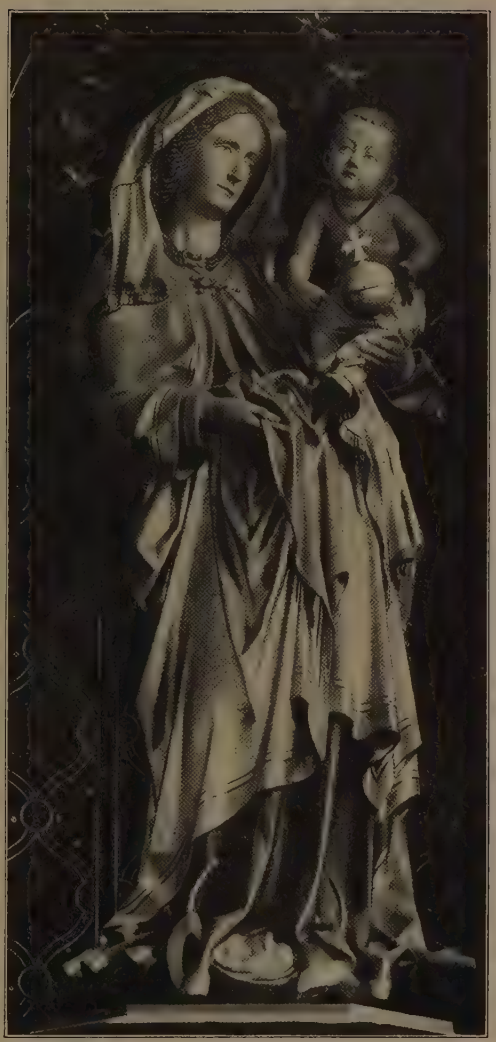


Abb. 116. Multscher: Maria mit dem Kinde in Sterzing

Von den Faltenmotiven in Landsberg bis zu dem Mantel in Sterzing ist noch ein weiter Weg, auf dessen halber Mitte der Torso einer Muttergottes in Schärding am Inn (Museum) steht, die allerdings mehr als Beispiel einer sonst nicht vertretenen Stufe des Multscherstils denn als Werk seiner Hand anzusehen ist. Kirchliche Barbarei, die die Figur bekleidete, hat ihre furchtbare Verstümmelung

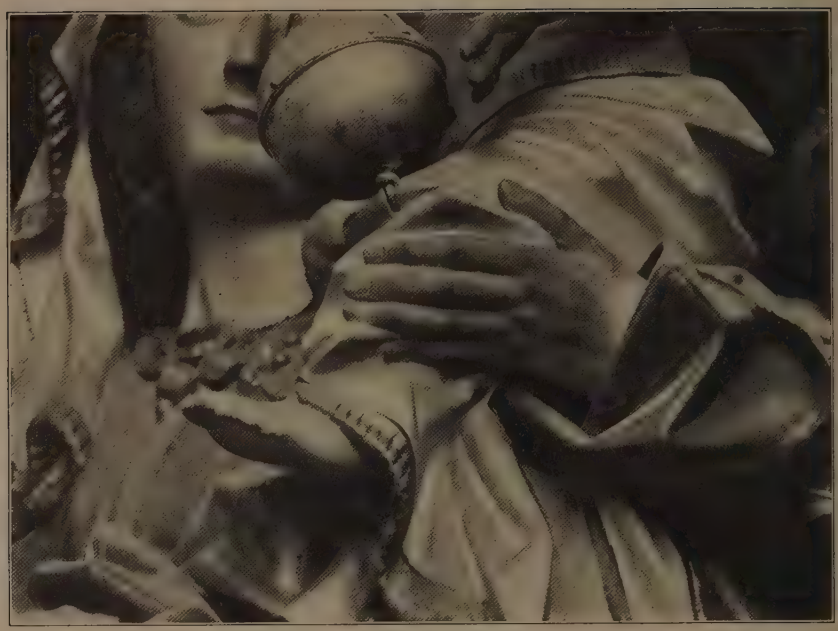


Abb. 117. Multscher: Hand der Maria in Sterzing

verschuldet. Die untere ins Breite gehende Partie bis zu den Knieen ist abgesägt, Haar und Kopftuch sind weggeschnitten, ebenso die Hand, die den Mantel raffte, und schließlich ist dem Kinde ein Arm bis auf einen Stumpf abgehackt worden. Der Kopf der Frau, namentlich von der Seite, steht dem Typus der Ursula in Sterzing schon nahe, hat aber Nase, Mund und vor allem die breitwandige Ohrmuschel wie die Frau in Landsberg. Das Kind mit eingewickeltem Unterkörper gleicht im Motiv dem Sterzinger, greift aber mit der Rechten vor die Brust der Mutter wie in Landsberg, Oberkörper und Kopf gleicht bis in alle Einzelheiten dem Landsberger Kind.

Das Gewand der Schärdinger Maria hat nichts mehr von dem knorpeligen Faltenstil in Landsberg. In festen Strahlen geht der geraffte Mantel vor dem Leib herunter, von der Schulter aber hängt seitlich eine Bahn in starren Faltenbrüchen bis zu den Knieen herab. Die in Landsberg noch

Abb. 118. Multscher: Maria mit dem Kinde. Teilansicht

weich eingetriebenen Mulden haben sich erweitert und an den Rändern zu festen Stegen verhärtet. Die Überlegenheit der geistvollen Gewandbehandlung der Sterzinger Maria wirkt nun noch eindringlicher; trotz des größeren Reichtums bleibt sie der Klarheit des Organischen untergeordnet. Fast glatte, gebogene Fläche über Schulter und Oberarm, dann faltengefülltes Dreieck unterhalb des Armes, glatt über dem Oberschenkel und wieder dreifache Faltenspitzkeile vor dem Leib. Die Faltendreiecke jetzt klar umgrenzt von langlaufenden Rahmenfalten statt dem systemlosen Gezack in Schärding. Diese künstlerische Weisheit, die sich bis in die Anordnung der einzelnen Falte erstreckt, ist am bedeutsamsten in dem neuen Erfassen von Maria und dem Kinde als einer Gruppe. In Landsberg schließen Frau und Kind zu einem Block zusammen, in Schärding ist der Raum zwischen ihnen aufgelockert, in Sterzing aber sitzt das Kind hoch hinausgeschoben. Der Umriß ist aufgelöster als früher,

Abb. 119. Krönende Engel über der Maria in Sterzing. München, Bayer. Nationalmuseum

aber zugleich ist der Oberkörper der Frau und das Kind zu klassischem Gleichmaß abgewogen. Die Ungleichwertigkeit der Teile ist überwunden. Multscher hat die Körper dadurch zu einer vollendeten Gruppe zusammengefügt.

*

Der einheitliche Zug der Schreinfiguren wird noch einmal betont durch die Reihe der Engel in lichtgrünen Gewändern mit goldenen Borten, die hinter den fünf Figuren schwebend rote, goldgestickte Damasttücher als Vorhang breiten. Erhalten sind vier Engel mit vergoldetem Haar in der alten Bemalung, zwei im Rathaus in Sterzing, zwei bei Frau Wegscheider in Sterzing (deren Damasttücher ein Stubenmaler überpinselt hat). Es müssen aber ursprünglich sechs Engel gewesen sein, weil nur auf diese Weise alle fünf Schreinfiguren vor den gebreiteten Vorhang zu stehen kommen, und weil nur so überall die Fuge zwischen zwei tuchbreitenden Engeln durch eine Figur verdeckt wird. Der Beweis dafür ergibt sich auch aus der Fassung, die wie schon am Vorhang der Kargnische dort nicht aufgetragen ist, wo eine Figur sie nicht sichtbar werden ließ.

Der realistische Stil noch konsequenter als bei der Kargnische: die Engel hinter dem Vorhang bleiben in ganzer Gestalt erkennbar innerhalb eines Faltendreiecks, dessen untere Spitze die sichtbaren Füße bilden. Bei einem der Rathausengel sind alle Zehen durchmodelliert, bei dem anderen sind die spitzen Schuhe im Gewand eingepreßt. Die freundlich

Abb. 120. Kopf eines Vorhangengels aus dem Sterzinger Altar

blinzelnden Schelmenköpfe haben Grübchen in Wangen und Kinn. Hat der eine nach hinten wegstrudelnde Haare, so teilt sich des anderen Haar in lockige Strähnen. Alles ist auf mannigfaltige Abwechslung gebracht.

Ist dieser neue härtere Stil eine Parallelentwicklung deutscher und niederländischer Plastik oder ist wiederum eine Anregungswelle aus Nordwesten nach Schwaben gekommen? Durchaus möglich, daß Multscher selbst noch einmal in den Niederlanden, dem künstlerischen Kraftzentrum für den Norden, war. Jedenfalls darf die stilistische Verwandtschaft des Reliefs „Gottvater von Engeln umgeben" im Brüsseler Museum mit den Sterzinger Engeln nicht unbeachtet bleiben.

Die Engel waren, wie sich durch den Verlauf der Tuchränder ergibt, in sanft nach oben geschwungenem Bogen aneinandergereiht. Die Tuchbreiten, die die Engel spannen, wachsen von links und rechts rhythmisch nach der Mitte zu bis zu dem breiten Mittelfeld, vor dem Maria mit dem Kinde stand. Dieses noch vorhandene Mittelstück der Rückwand, im Halbrund geschlossen, vergoldet mit dem eingepreßten Muster einer Ranke auf der Fläche und von Maßwerklilien am Rand, zeigt auf der Rückseite unterhalb des Restes einer gemalten Darstellung des Jüngsten Gerichts die Ansatzstelle für ein Sakramentshäuschen.

War der Schrein geschlossen, so wurden an den Schmalseiten des Altars die heiligen Ritter Georg und Florian sichtbar, die auf Konsolen standen, mit dem Rücken gegen die Altarseitenwand gelehnt und den Oberkörper dem Kirchenschiff zugewandt. Da von mehr als einer Seite zu sehen, waren sie vollrund geschnitzt, im Gegensatz zu den Schreinfiguren, die man hinten aushöhlte, um sie vor dem Zerspringen zu schützen. Multscher hat als erster diese Belebung der Schreinseiten durch Konsolfiguren eingeführt, vermutlich angeregt durch niederländische Vorbilder entsprechend dem Votivaltar des Engelbrecht von Nassauen in Breda. Von Multschers Sterzinger Altar übernimmt Pacher dieses willkommene Motiv malerischer Bereicherung am Altar in St. Wolfgang.

Auf den Baldachinen, die beide Ritter überschatteten, standen wahrscheinlich die Hüftfiguren zweier weiblicher Heiligen, die bei einer

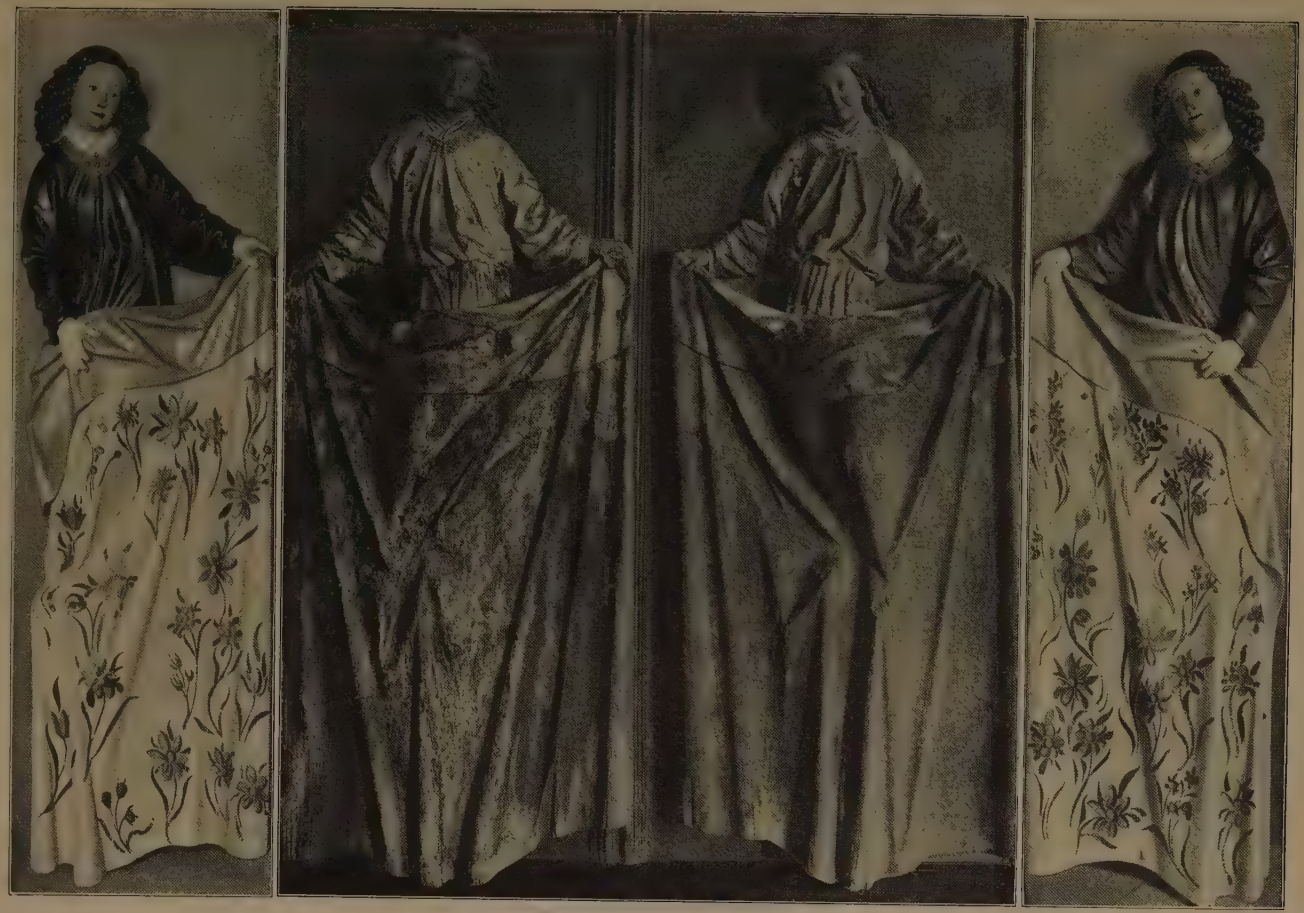


Abb. 121. Vorhangengel aus dem Sterzinger Altar

Abb. 122. Multscher: Hl. Georg in Sterzing

Restauration zu Ganzfiguren einer Barbara und Margarethe ergänzt worden sind. Die kräftig starre Gewandbehandlung mit energischen Randlinien und tiefen Unterhöhlungen rechnet auf die Ansicht von unten her. Die ganze Ausführung ist derb und allgemein gehalten. Die Haarsträhnen z. B. sind flott und flüchtig geschnitten, aber es ist doch spürbare Eigenart in den Figuren, die etwas Hartes und Holzfestes haben, eine Knappheit und Kantigkeit, die auf die Zukunft weist und wohl auf einen jüngeren Gehilfen schließen läßt.

Das Ritterpaar ist höchst ungleich. Florian ist weitaus kraftvoller, und die Rüstung sitzt ihm wie angegossen, während sich Georg im Panzer nicht wohlzufühlen scheint. Florian, der Feuersnot abwendet, steht die gütige Neigung des Kopfes wohl an (die fatale Sentimentalität der Augen gehört zum Schuldkonto des Restaurators). Die Hände der Ritter sind neu, auch die Fassung ist nicht mehr die alte außer bei dem Drachen (Abb. 173). Wie flüssig seine Bewegung trotz der Panzerschale ist, wird man ermessen im Vergleich mit den frühen Königen am Ulmer Rathaus. Sein Haupt mit der Löwenmähne und den straffen schnittigen Wangenflächen ist die Weiterbildung des voll Zorn trauernden Johannes in Rottenburg. Nur dieser Florian verrät Multschers Meisterhand. Der ungelenke Georg ist Gesellenarbeit, doch wird der Naturalismus in den Rüstungen beider

Heiligen in seiner braven Sorgfalt nicht des Meisters Sache gewesen sein. Schließlich wird man den Drachen zu Füßen Georgs nicht ohne Vergnügen betrachten: geduckte Haltung voller Sprungkraft in Muskeln und Gelenken und der Kette der Rückenwirbel. Hundekopf, Schlangenhals und Katzentier sind zu einem glaubhaften Organismus zusammengefügt.

Über Maria schwebten zwei krönende Engel, jetzt in München. Sie wirken verkümmert, solange sie nicht in die Ansicht von schräg unten gebracht sind. Dann aber ist ihr Leben überraschend. Alle Verkürzungen sind aufs genauste berechnet. Sie sind meisterlich und mit bewußter dekorativer Absicht geschnitzt, die bis in die Locken und in die Zickzacklinie der Falten auf den Ärmeln geht. Wenn nicht von Multscher ausgeführt, sind sie doch mindestens in der Anlage von seiner Hand.

Abb. 123. Multscher: Hl. Florian in Sterzing

*

Wie der Abschluß des Schreins nach oben war, ist im wesentlichen rekonstruierbar. Entsprechend den fünf Figuren im Schrein bauten sich fünf hohe, offene Türme über der Schreindecke auf, der mittelste am höchsten aufsteigend, zusammen ein feingegliedertes Tabernakelwerk bildend, das die Verbindung mit den bewegten Figurationen des Rippengewölbes im Chor suchte. Nach Art vieler Altäre der Zeit standen in diesen luftigen Gehäusen wieder Freifiguren. In der Mitte der Bekrönung

Christus am Kreuz, zu Seiten Maria und Johannes. Diese drei Figuren sind seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verschollen. Der Statthalter Karl Ludwig soll die Gruppe gekauft haben, die zuletzt im Hause des Kirchenpropstes aufbewahrt wurde. Neben Maria stand wahrscheinlich der Erzengel Michael, neben Johannes dem Evangelisten Johannes der Täufer, die einzige wenigstens in Photographie bekannte, heute auch verschollene Figur. Diese Zusammenstellung entspricht wieder der des Pacherschen Altars in St. Wolfgang. Die Figur des Täufers (nach der Abbildung zu urteilen) wurde von dem gleichen Schnitzer geschaffen, der später den Ulmer Palmesel fertigte. Breitschultrig schwer entbehrt die Figur gerade jener schwingenden Biegsamkeit des Körpers, der bei Multscher auch durch die Gewandmasse hindurch spürbar bleibt. Der Umriß ist gerundet und sackmäßig schwer, das dichte Haar umschließt wie eine Kapuze das Gesicht. Pedantische Strenge hat Haar- und Bartsträhnen jede für sich geringelt und gewellt. Die scharfe Drehung der Buchhand wirkt krampfhaft, nicht durchgefühlt wie bei Multschers Maria. Das Mantelmotiv ist an Multschers weiblichen Heiligen orientiert, aber nicht ohne Eigenart in dem Geschiebe hoher harter Brüche.

Ob in noch luftigerer Höhe über der Figurenreihe mit dem Gekreuzigten in der Mitte die Büsten einiger männlicher Heiligen standen, die noch aus der Multscherwerkstatt stammen, bleibt ungewiß. Stadler hat in seinem Wiederaufbauversuch diese Büsten in eine besondere Zone zwischen Sarg und Schreinfiguren eingeschoben, was unmöglich ist, schon weil er die weiblichen Halbfiguren dazu nimmt, die über den Baldachinen der heiligen Ritter anzuordnen sind. Boßert will dagegen mit diesen Büsten den Sarg füllen, den er unverhältnismäßig klein annimmt. In die Predella aber gehören unbedingt die Büsten von Christus und den zwölf Aposteln, die Boßert irrtümlich als nicht zum Altar gehörig, sondern als tirolische Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts ansah. Da der Sarg unter dem Schrein über einen Meter tief ist, so können, wie das schon Stadler annahm, die Büsten sehr wohl in zwei Reihen hintereinander gestellt gewesen sein.

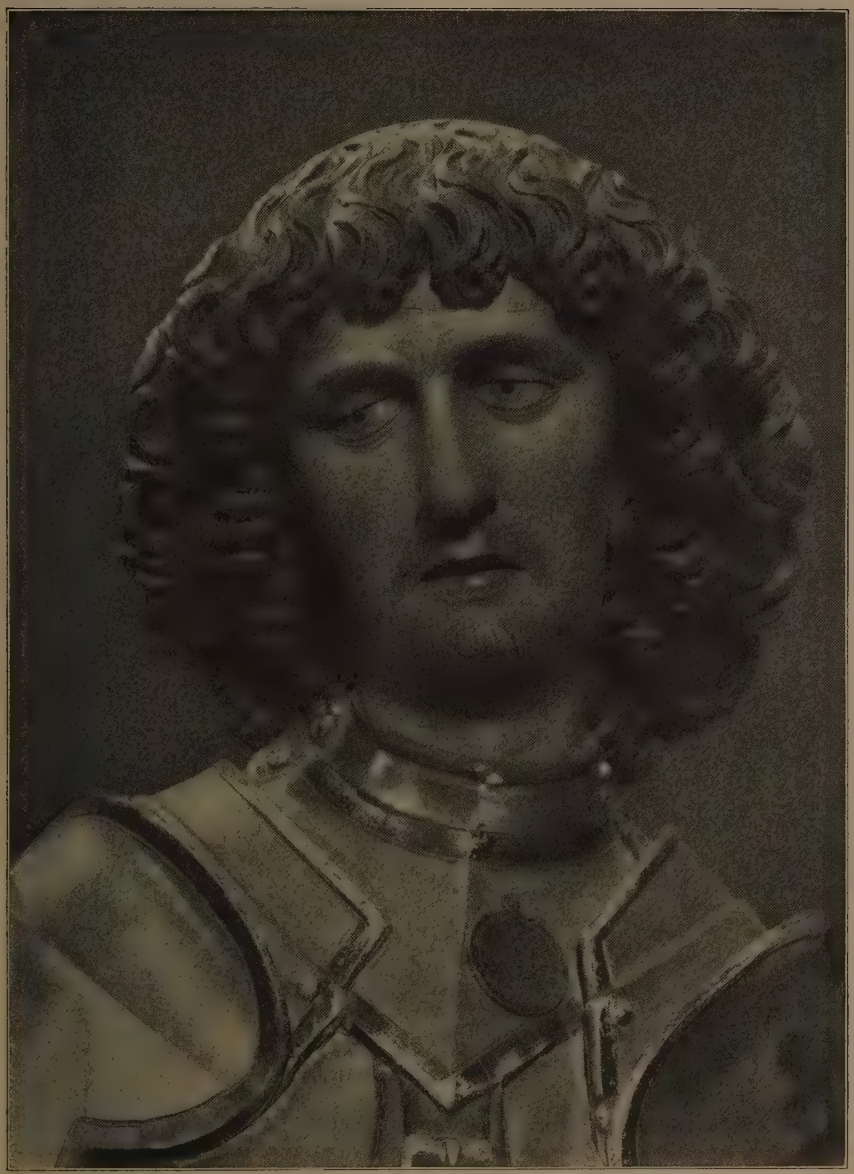


Abb. 124. Multscher: Kopf des hl. Florian in Sterzing

Abb. 125. Multscherwerkstatt: Johannes der Täufer. Verschollen

Für die Anordnung muß man darauf achten, daß nur drei Büsten rein frontal angeordnet sind, Sammelpunkte der rhythmischen Gruppierung, nämlich außer Christus noch Matthäus (Beil) und Judas Thaddäus (Keule). Die übrigen Apostel wenden sich mehr oder weniger zur Seite. Mit Christus wird man zunächst Petrus und Johannes zu einer Trias zusammenordnen können. Dann bleiben in der übrigen Schar noch zwei mit kräftiger Wendung nach links, nämlich Paulus und Bartholomäus und ebenso zwei mit starker Drehung nach rechts, nämlich Andreas und Jakobus d. Ä. Bei den übrigen kommt die Wendung nach der Seite kaum über ein Kopfneigen hinaus. Es ergeben sich auf diese Weise außer der Gruppe um Christus noch zwei Gruppen mit je fünf Aposteln. (Ihre Benennung ist schwankend geworden, da einige ihre Attribute verloren oder vertauscht haben.)

Sämtliche Büsten sind bei ihrer Neufassung im Spätbarock überarbeitet worden. Aber nicht nur die Gewänder sind dem springend bewegten, pointierenden Stil dieser Zeit angeglichen, auch den Köpfen ist es an die Haare gegangen. Der Multscherstil kennt noch nicht die Freude an der einheitlich gewölbten kahlen Schädelform, sondern setzt mitten über die Stirn ein Löckchen, das hier bei Petrus und Andreas weggeschnitten ist. Eine unbeholfene Hand hat dann dem Johannes eine freiere Stirn verschafft, und schließlich ist das Haupt- und Barthaar des Herrn nach der Christusvorstellung des 18. Jahrhunderts zugestutzt worden. Die länglich rechteckige Kopfform der Christusbüste, die scharfgezeichneten, aber

Abb. 126. Multscherwerkstatt: Jakobus d. Ä., Christus und Paulus

flach behandelten Gesichtsteile und ihr Verhältnis untereinander zeigen deutlich, daß hier wieder die Hand am Werke war, die später den Palmesel in Ulm schnitzte. Diesem Meister sind die Mehrzahl der Büsten zuzuweisen. Multscher selber schnitzte nur drei, wie schon Stadler erkannte, nämlich Paulus, Bartholomäus und Andreas, und überging wohl noch die eine oder andere.

Die Unterschiede der Behandlung sind tiefgreifend, doch genügt es, sie sich an einem Paar paradigmatisch klarzumachen. In der formalen Durchbildung: Jakobus d. Ä. schiebt den Oberkörper zur Seite, aber Kopf und Brust bleiben in einer Ebene. Multschers Paulus neigt den Kopf vor, die Hände greifen verschieden hoch vor. Der Hohlraum zwischen ihnen und der Brust, der Winkel zwischen Haupt und Körper: das ergibt im Hintereinander und in der verkürzten Formenabfolge eine kräftige räumliche Anregung. Dieser Unterschied geht bis in die Einzelheiten.

Alle Gesichtsformen bei Jakobus flach eingeschnitten, die Augen rund und weit, ein primitives Mittel der Belebung. Der Mund bleibt stumm. Bei Paulus dagegen die Augen schmal, aber mit beweglichen Lidern und tief eingebettet unter der vorgewölbten Stirn. Der Mund beredt.

In der geistigen Erfassung: statt des stumpfen Sinnens bei Jakobus ein tiefes, in sich gekehrtes Nachdenken bei Paulus, der den Bart mechanisch durch die Finger gleiten läßt, ohne es zu wissen – eine feine psychologische Beobachtung.

In der stofflichen Charakteristik: glatte leere Flächen im Gesicht des Jakobus, feines Hautleben bei Paulus zumal um die Augen. Gefurchte Stirn, beseelte Wangen, weiche Muskulatur, an den Nasenflügeln wie von zitternder Bewegung erfüllt. Das Haar bei Jakobus wie übergestülpt, der Bart eine zähe Masse. Bei Paulus dagegen gerade die Ansätze der Behaarung beobachtet und das Haar locker, der Bart in vielen welligen Strähnen rieselnd.

*

Es ist selbstverständlich, daß an diesem großartigen Altar noch weitere Gehilfen mitwirkten, die aber noch nicht so ausgesprochen individuelle Besonderheiten und Werkgewohnheiten hatten wie der Meister des Ulmer Palmesels und der derbe Schnitzer der weiblichen Halbfiguren zu seiten des Schreins, denen schon eine Anzahl Arbeiten allein anvertraut wurden. Man muß sich nur noch einmal zahlenmäßig vergegenwärtigen, welch gewaltiges Werk von der Schnitzerwerkstatt hier in zwei Jahren geleistet worden war: Im Sarg 13 Büsten, im Schrein mit den Engeln zusammen 13 Figuren, an den Seitenwänden 2 Figuren und 2 Büsten, im Gesprenge mindestens 5 Figuren. Das sind insgesamt 35 Bildwerke, für die Multscher Plan, Gestalt und Form ersonnen hatte.

DIE GEMÄLDE DES STERZINGER ALTARS

JEDE Stadt hat ihren Rhythmus, hat ihr durch Stammesart, Geschichte und geographische Lage begründetes Temperament, das sich im Wesen ihrer Einwohner äußert. Diesem Temperament entspringen bestimmte geistige Konventionen, die durch ständigen Gebrauch und lange Überlieferung als notwendige und selbstverständliche Ausdrucksformen verlangt werden. Wer neu zuwandert, mag sich dem Ortstemperament zunächst entgegenstemmen: überall wird er anstoßen und anecken, bis er bewußt oder unbewußt durch ständige Reibung seine Andersartigkeit abgeschliffen und in seinen seelisch-geistigen Äußerungen das Gehabe seiner Umwelt angenommen hat. Erst dann aber wird er aufgegangen sein in der neuen Umgebung und sich willig von dem Strom dahintragen lassen, wenn die innerliche Angleichung an die Umwelt so weit gediehen ist, daß sie als selbstverständliche und willkommene Gegebenheit genommen und genutzt werden kann. Man würde z. B. nicht von kölnischer Kunst als einer Einheit sprechen können, wenn nicht die Temperamentskonvention darin gleich einem starken Elektromagneten wirkte, der für alle künstlerischen Äußerungen die gleiche Anschauungsrichtung erzwang. Auch ein Stefan Lochner, der aus Meersburg am Bodensee stammte, verließ den einheitlichen Raumbau der oberrheinischen Malerei und gestaltete seine Bilder in idealer Raumlosigkeit, als er die sublimierte Geistigkeit Kölns ein Jahrzehnt lang um sich gespürt hatte. Multscher nun stammte aus dem Allgäu, dem Alpenvorland Oberschwabens. Sein Stil brach wie ein Gebirgsbach in die stagnierende Ulmer Kunst ein. Nichts ist falscher, als ihn immer wieder als den stillen lyrischen Schwaben hinzustellen. Im Gegenteil, er war die stärkste dramatische Begabung des Landes im 15. Jahrhundert. Aber die Macht der Umgebung war auf die Dauer stärker. Und es wirkt schließlich doch wie eine Schicksalsironie, daß gerade in seiner Werkstatt zuerst, wenn auch erst nach der Mitte des Jahrhunderts, der eigentümlich gestillt feierliche Stil geprägt wurde, der mit den langfließenden Linien, den mildblumigen Farben, aber auch der Bewegungsarmut als das Charakteristikum der Ulmer Malerschule gilt.

Abb. 127. Johannes aus der Ölbergszene in Sterzing

Da Multscher schon im Wurzacher Altar als Bildhauer und Maler tätig war, so wird er gerade auch bei einem so ehrenvollen Auftrag aus der Ferne das Heft nicht aus der Hand gelassen haben. Auch die künstlerische Verantwortung für den Sterzinger Altar in seinen geschnitzten wie in seinen gemalten Teilen ruhte allein auf seinen Schultern. Und in der Tat sind die Schnitzbilder und die Gemälde bei aller individuellen Andersartigkeit doch zu einer klingenden Harmonie zusammengestimmt.

Die Außenseiten. Für den Anblick in der Fastenzeit, wo der Altar geschlossen stand, waren vier Passionsgeschichten auf die Außenseiten gemalt, die mit dem Gebet am Ölberg begannen und über Geißelung und Dornenkrönung mit der Kreuztragung abschlossen. Die Geschichten waren in zwei Zeilen abzulesen. Ölberg und Geißelung bedeckten je die obere Hälfte, Dornenkrönung und Kreuztragung je die untere Hälfte eines Flügels, so daß die Szenen in der Landschaft und die Szenen im Innenraum sich diagonal entsprechen.

Bei geöffnetem Altar begleiteten feierliche Szenen der Marienlegende zu beiden Seiten die Schreinfiguren mit der Muttergottes in der Mitte. Wieder las man die Bilder von links nach rechts: Verkündigung und auf der anderen Seite Anbetung des Kindes in der oberen Reihe, Anbetung durch die Könige und auf der anderen Seite Marientod in der unteren Reihe. Nur bei dieser Anordnung kommt die einheitliche Perspektive aller Innenräume und Architekturen zur Geltung. Sie sind vom Maler von einem Blickpunkt aus entworfen und führen von beiden Seiten her nach der Mitte, in den Schrein hinein.

Der Stil der Tafeln steht im größten Gegensatz zum Wurzacher Altar. Der elementare Realismus hat sich gewandelt zu einem milden Idealismus. Die reliefartig gebundenen Figurenmassen sind verschwunden. Dafür sind Räume da, leere, weite Gehäuse, worin die Figuren auf die geringste Zahl beschränkt sind. Statt der plastisch gedachten Räume im Wurzacher Altar mit der abtastbaren Vorderfläche sind hier die Räume malerisch empfunden im Sinne germanischer Raum-

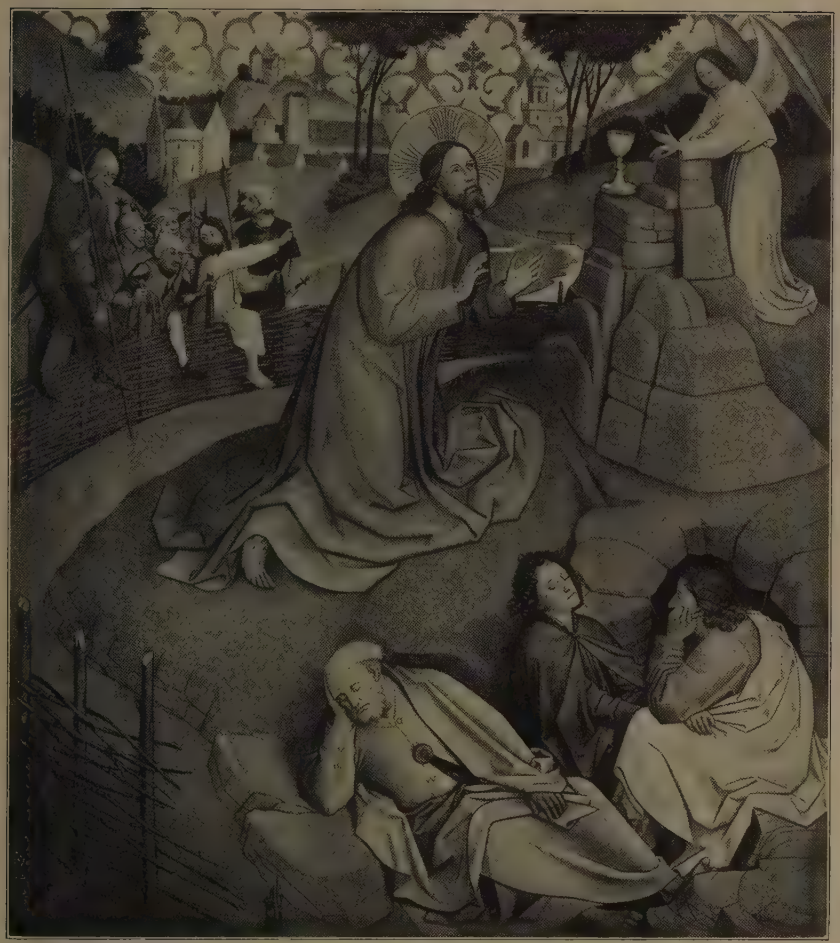


Abb. 128. Christus am Ölberg. Sterzing, Rathaus

anschauung: der Maler sitzt gewissermaßen mit in dem Raume. Wie frei und hoch diese Räume wirken! Mit sehr einfachen Kunstmitteln ist der Gefahr kastenförmiger Verengung des Raumes begegnet. Alle Innenräume bestehen nur aus drei Raumebenen, aus Fußboden, Rückwand und einer Seitenwand. Dadurch, daß Decke und eine Seitenwand immer weggelassen sind, entsteht der geräumige Eindruck. Diese durchsichtige

Abb. 129. Dornenkrönung Christi. Sterzing, Rathaus

Klarheit geht zusammen mit einer durchdachten Struktur und Festigkeit der Architekturen. Dagegen versagt der Maler in den Landschaften, wo er über ein verlegenes und schüchternes Zusammenfügen von Einzelmotiven nicht hinauskommt.

Die Figuren sind nicht einer Grundfläche aufmodelliert, sondern stehen rundplastisch empfunden und von der Vorderfläche in die Tiefe gerückt

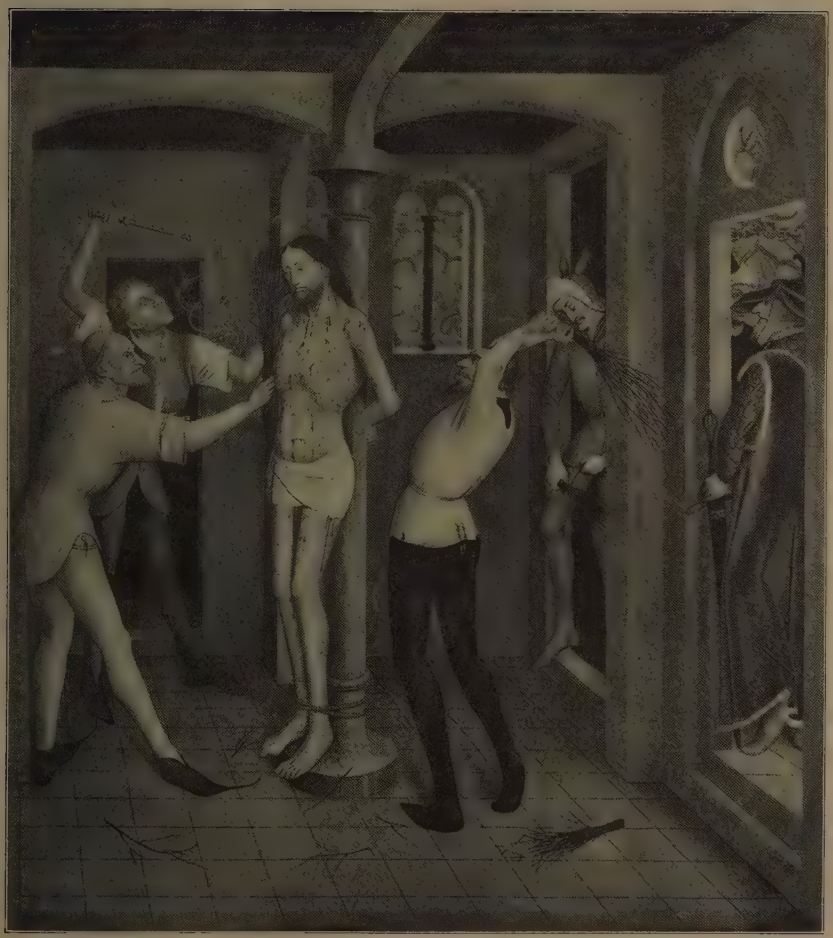


Abb. 130. Geißelung Christi. Sterzing, Rathaus

frei im Raume. Das fundamental Neue an diesen Figuren ist ihr Verhältnis zum Raum. Zum ersten Male erscheinen sie im natürlich großen Verhältnis zur Umgebung. Der Maler sucht sein Bild dem natürlichen Zusammenhang der Dinge der Erscheinungswelt entsprechend zu gestalten. So sind auch die Innenräume in grundsätzlich neuem Sinne als Ausschnitte aus der Wirklichkeit gebildet. Damit ist der Kernpunkt für

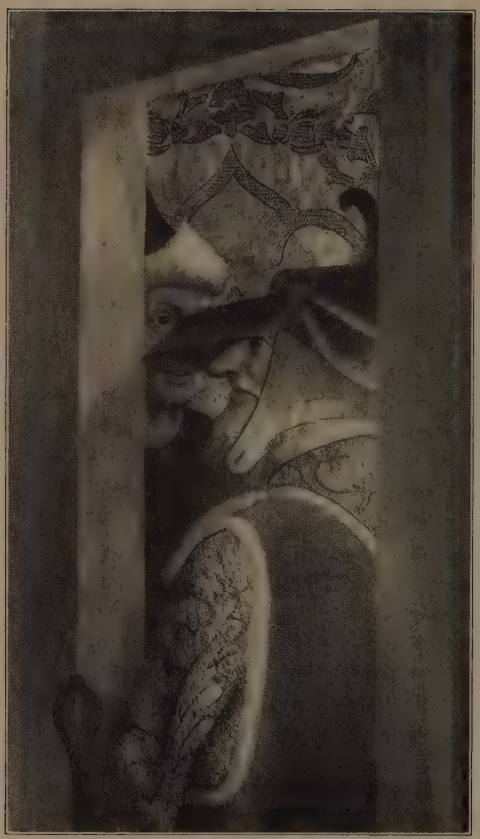


Abb. 131. Ausschnitt aus der Geißelung Christi in Sterzing

die Wandlung der deutschen Malerei um die Mitte des 15. Jahrhunderts bezeichnet, die sie unter dem Einfluß der niederländischen Malerei nahm. Diese neue Bildform, die realistische Räumlichkeit und freie Beweglichkeit der Figuren brachte, war die Tat der Generation, die auf den Meister von Flémalle folgte und deren großer Wortführer Rogier van der Weyden war.

Diese Angleichung des Bildes an die Wirklichkeit ist allerdings cum grano salis zu verstehen. Kein gemalter Himmel schließt rückwärts, sondern noch immer ein großgemusterter Goldgrund. Alle Bilder empfangen von rechts her ein Hauptlicht, mit dem die Figuren zu vollrunden Körpern modelliert werden. Unabhängig davon enthalten die Fenster der Rückwand eine weitere Lichtquelle. Daß jedes dieser Bilder still wie ein Feiertag wirkt, liegt nicht so sehr an den kahlen weiten Räumen wie an den Menschen, die sie bewohnen. Denkt man zurück an das Brausen und Toben der Multscherschen Menschen vor zwanzig Jahren, so wird die Stille dieser Szenen in Sterzing doppelt spürbar. Alles wirkt sauber und wohlgeordnet, doch auch ohne Kraft. Welch andere Vitalität drängt und wühlt in den Wurzacher Tafeln! Das ruhige Gehabe dieser Menschen kommt den bewegungsarmen Szenen der Anbetungen und der Verkündigung zugute. Die Marterszenen

Abb. 132. Kreuztragung Christi. Sterzing, Rathaus

dagegen sind saft- und kraftlos, da alle noch so spärlichen Bewegungen lahm und schwunglos bleiben. Langfließende, tönende Linien und ruhige glatte Flächen umschließen alle Form. Aber die Gewänder sind in ihrer Durchbildung feiner geworden und die Bewegungen der Körper und Gliedmaßen freier und leichter. Eine schönheitliche Empfindung hat alles Geschehen geglättet und mit fast abstrakter, „schwäbischer“ Idealität

erfüllt. Die Farbhaltung in milder Blumigkeit verlangt einen stumpfen Gesamtton, der auch ursprünglich bestand, heute aber durch die letzte Restaurierung zum Glänzen gebracht ist.

Christus am Ölberg. Nur diese Anfangsszene der Passion und die Kreuztragung am Ende stimmen thematisch überein mit dem Wurzacher Altar, aber der Geist könnte nicht verschiedener sein. Die Gewitterschwüle fehlt, die dramatische Spannung. Die Komposition ist lichter und lockerer geworden, sie ist ins Edle, aber auch Inaktive stilisiert. Besonders die hochideale Geistigkeit des Johannes, fast ein Schillerkopf, fällt auf. Die Gebärde Christi hat an Wucht verloren. Das Beten erscheint lässig gegen die Dringlichkeit des Beters auf dem Wurzacher Altar, ist mehr ein staunendes Verehren und leichtes Abwehren als ein Ringen. Der Engel stößt nicht vom Himmel herunter, sondern steht als verbindlicher Redner hinter seinem Felsenpult. Die drei Jünger sind zu einer Gruppe in der unteren rechten Ecke mit differenzierter Haltung zusammengelegt. Sie schlummern leicht und geräuschlos. Die Wurzacher Jünger lagen schwer unter dem Druck des Kummers. Judas und die Häscher erscheinen als kleines Grüppchen voll erstarrter und lahmer Bewegung.

Die Landschaft ist um die Figuren herumgeschrieben. Die Baumgruppen rahmen Christi Haupt. Der Weg schwingt die gleiche melodiöse Kurve wie die Rückenbiegung Christi. Felsen und Gestein sind nicht scharfkantig, sondern wie abgeschliffen und schichtig spaltbar. Die Geländelinien sind um die Köpfe der Jünger herumgeführt, so daß es nicht zu räumlich wirkenden Überschneidungen kommt. Alles ist voll Mildigkeit und süßem Fluß, alles ist ins Flächige und Schichtige geglättet. In der Färbung herrscht das ins Weißliche gedämpfte Violett in Christi Mantel, das auch bei den Jüngern und den kleinen Flecken bei der Häschergruppe wiederkehrt.

Die Geißelung Christi. In einem leeren Flur steht Christus, an die Säule gebunden, und wird von drei höhnenden Schergen gepeitscht und mit Ruten gestrichen. Das Karge und Hagere des Aktes mit parallelen Beinen ist mit sterilen geraden Linien zu eigentümlich asketischem Leidensausdruck

Abb. 133. Verkündigung Mariä. Sterzing, Rathaus

gebracht. Die Szene ist etwas aus der Mitte gerückt, weil sie die Schrägwand des im übrigen zur Bildfläche parallel entwickelten Raumes nicht überschneiden soll. Der Raum ist durch die Unterzüge der Decke mit ihren Wandstützen und der Säule in der Mitte in zwei Schichten tiefenwärts zerlegt. Die Figurenanordnung versucht einen diagonalen Tiefenzug. In die Seitenwand sind zwei Türen eingelassen. Sie geben der Phan-

tasie, nicht dem Auge, die Möglichkeit, die Raumerweiterung zu empfinden, aber die in die Öffnungen gestellten Gestalten, die wie Figuren in einem Wetterhäuschen wirken, vermitteln ein lebendiges Fließen zwischen innen und außen. Pilatus entfernt sich mit spöttischem Rückblick, ein Scherge tritt ein, die frische Rute bindend. Tür und Fenster lassen im Wechsel den Blick ins dunkle Leere oder gegen den lichten Goldgrund anlaufen; eine tiefere Raumschicht ist nicht erstrebt.

Auch die Dornenkrönung Christi wird in dem gleichen, nüchtern sachlichen Geiste erzählt. Die ausgewogene Komposition gewinnt durch den zweistufigen Unterbau verschiedene Niveauhöhe für die Stehenden, die als losgelöste Einzelgestalten klar umrissen bleiben. Christus zentral sitzend duldet in hoheitsvoller Gelassenheit. Mit hämischer Freude pressen zwei Schergen mit langen Stäben ihm das Dornengewinde aufs Haupt. Ihr Tun ist kalt, voll überlegter Grausamkeit: wie sie den Druck durch das eigene Körpergewicht verstärken, indem sie sich, einen Stab unter die Achsel geklemmt, in die Kniee lassen. Eine räumliche Unklarheit bleibt der Kopf des Speienden hinter der Bank, der nicht vor den Stäben zu sehen sein dürfte. Die schräge Raumseite ist hier zu einer um zwei Stufen erhöht liegenden Vorhalle erweitert, von der aus der Landpfleger dem Schauspiel beiwohnt. Mit pedantischer Lust ist der Stufenbau wie aus Metall geschnitten zu plastischer Schärfe durchmodelliert.

Die Farben geben der Komposition Vereinfachung und Größe. Um das zentrale Krapplackrot im Mantel Christi liegt in den Wämsern und Kollern der Schergen ein Kreis von Gelb, der Farbe des Neides und des Hohns in der mittelalterlichen Symbolik. Ein Chromgelb mit etwas Orange bei dem Kerl mit dem Wedel, ein Ledergelb mit weißen Streifen bei dem Schergen gegenüber. Ein rhythmischer Wechsel von kalten und warmen Tönen kommt hinzu. Über dem Mann in warmem Chromgelb das kühle Weißgelb mit bläulichen Tönen des Schergen, der die Krone aufpreßt. Rechts umgekehrt warmes Ledergelb und darunter das kalte weißliche Gelb der Beinlinge. Pilatus erscheint pfauenprächtig in leuchtendem Blaugrün.

Abb. 134. Geburt Christi. Sterzing, Rathaus

Die Kreuztragung hatte Multscher 1437 wie ein nach der Mitte zu herausgewölbtes Relief dargestellt. Bei der dichten Menschenmauer kam jedoch der Eindruck, daß der Zug links aus der Tiefe komme und rechts wieder in sie hineinmünde, nicht heraus. Der Meister der Sterzinger Tafeln gibt einen diagonalen Bewegungszug mit einer Auflockerung der Masse an der Spitze. Obwohl die beiden nackten Schächer das ikonographische

Programm noch bereichert haben, ist doch die Figurenzahl auf das Mindestmaß beschränkt. Inhaltlich bedeutet das größere Mannigfaltigkeit, da jede Figur Besonderes sagt. Diese auswählende Auffassung führt zu gefälliger Komposition, wo im Wurzacher Altar das brausende Leben sprach. Aus dem Stadttor quillt die Schar ins Freie. Das abgeschliffene Gestein vorn und die Hügellinie hinten gehen in schrägem Zug gleich der Menschenschar.

Die Gruppe um Christus nimmt fast die Bildbreite ein. Die klar umrandete Gestalt des Heilandes beherrscht das Bild. Die langgerissenen Faltenzüge im Mantel Christi wollen bedeutenden Eindruck geben, aber die Gebärden bleiben matt. Multschers Christus stemmte die Hand hoch am Oberschenkel auf: das gab Stützkraft. Der Christus dieses Meisters aber fährt mit ausgestrecktem Arm kraftlos bis zum Knie herab, und der den Kreuzbalken umgreifende Arm wirkt gesucht in der Handhaltung. Das Kreuz, senkrecht geschultert, meidet den aggressiven Raumstoß. Sein Gebälk wird von oben aus der Blickrichtung des Schergen, der den Kopf wendet, gesehen; sein Stamm aber dann im Sinne der Tiefenbewegung Simons von Kyrene. Diese doppelte Richtungsbezogenheit, auf früherer Stilstufe viel angewandt, wirkt hier falsch, weil sonst alles rational durchdacht ist. Das Einfach-Klare kubischer Existenz herrscht bei Menschen und Dingen. Die Türme, glattwandige Zylinder, und die festknappe Form von Häusern und Mauern bekunden die Freude an einfacher Sachlichkeit.

*

Die Innenseiten mit den Mariengeschichten enthalten wieder zwei Innenräume und zwei Landschaften, wenn man die offenen Schuppen, die den Freiraum nur ausschnittsweise erscheinen lassen, so bezeichnen darf.

Die Verkündigung. In frostig-kahlem Raum kommt Gabriel schleifenden Schrittes zu Maria, die sich von ihrem Betschemel mit leise abwehrender Gebärde erhebt. Die Anordnung der gleichhohen schlanken Gestalten in der mittleren Raumschicht ist so sorgfältig, daß die Bild-

hälften sich genau die Wage halten. Auch die Farben wirken in diesem gleichgewichtigen Sinne. Krapplackrot rahmt links und rechts, im Mantel des Engels und dem Tuch auf dem Betschemel das Weiß des Engelgewandes und das Cölinblau der Kleidung Marias. Die Gebärden sind langsam und feierlich. Der schöne Linienfluß soll nicht gestört werden. Bei den Figuren war die plastische Erscheinung das Hauptaugenmerk des Malers. Beim Raum ging er auf höchste Illusion, wie sie schon durch das zwar nüchterne, aber perspektivisch gliedernde und ablesbare Netz der Fliesenfugen erzeugt wird. Die Fähigkeit für stoffliches Charakterisieren ist gering. Die über die vordere Raumschicht verstreuten Lilien wirken papieren gegenüber den lebensvollen Blumen in Multschers Vasen auf dem Wurzacher Altar. Die Engelflügel scheinen wie aus Holz, das Spruchband wie aus Blech geschnitten. An den Fensterklappläden ist mit peinlich zeichnender Sorgfalt dem Lichtspiel nachgegangen, wie die verschieden gestellten Klappläden den Lichteinfall verschieden reflektieren, und wie die Schlagschatten fallen, aber für den Raum sind keine Folgerungen daraus gezogen. Das Licht erzeugt keine Stimmung, der Raum bleibt unlebendig.

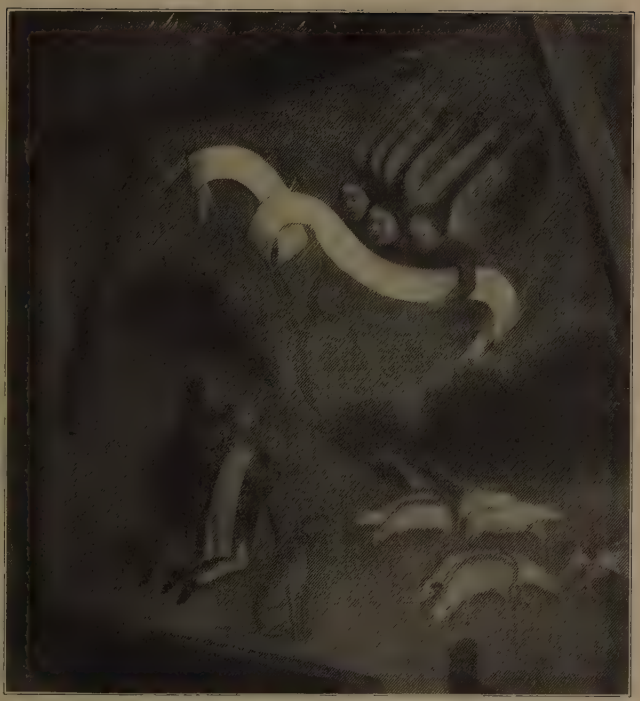


Abb. 135. Ausschnitt aus der Geburt Christi in Sterzing

Auch bei diesem Bilde ist der Zusammenhang mit Rogier van der Weyden nicht im einzelnen zu belegen; es ist nur deutlich die Stilstufe, die die Kunst Rogiers inauguriert. Der Maler übersetzt aber die niederländischen Vorbilder ins Ideale unter Einbuße des präzis Bezeichnenden, so daß die Gebärden fast ans Leere geraten und alle Linien ausgeglättet erscheinen.

Die Geburt Christi. Ein offener Schuppen mit nachrechenbar ordentlicher Einfugung und Verzapfung der Pfosten und Binder dient den heiligen Eltern zum Aufenthalt. Maria kniet im weitgebreiteten Mantel vor dem Kind, dessen Blöße Joseph mit den Beinlingen decken will, die er sich auszieht. Der nüchterne Geist der Darstellung läßt keine Weihnachtsstimmung aufkommen. Den Figuren fehlt innere Anteilnahme. Die Anbetung wirkt wie ein gestelltes Bild. Die Schilderung der tüchtigen Zimmermannsarbeit am Schuppen, die keinen Dübel ausläßt, der Bühne also mit ihren seitlich und oben begrenzenden Abschlüssen, herrscht vor. Die Gestalten sind in einfach klar umschriebenen Massenformen hineingesetzt.

Die himmlische Botschaft an die Hirten auf dem Felde erhält durch die pedantische Parallelität aller Formen einen fast komischen Beigeschmack. Drei Engel mit sechs gleichgestellten Flügeln stoßen zu den in gleicher Haltung knieenden Hirten herab. Hinter jedem Schaf weidet ein zweites wie sein Schattenbild. Möglich, daß zu dieser Hirtenszene ein altes burgundisch-niederländisches Vorbild den Anlaß gab.

Die Anbetung der Könige geschieht in einem ähnlichen Schuppen wie die Geburt Christi, nur daß der Raum nun von der rechten Bildecke her gesehen wird. Konstruiert aber ist der Raum von der linken unteren Bildecke aus, wo zwei Raumebenen zusammentreffen, und von hier aus geht auch der diagonale Bewegungszug der Figuren von Mantelende und Fuß des knieenden Königs ab über Kind und Mutter bis zu dem nur mit dem Kopf sichtbaren Joseph in der Tür des Rundturms. Trotzdem schichtet und isoliert sich alles klar in einzelnen Plänen. Maria mit dem Kind auf dem Schoß sitzt ge-

Abb. 136. Anbetung der hl. drei Könige. Sterzing, Rathaus

borgen vor der Turmwand. Die beiden jüngeren Könige stehen vor den Landschaftsausschnitten. Die Könige kommen ohne Begleitung. Nur die unbedingt nötigen Figuren sind in die Erzählung aufgenommen. Steif und ungelenk verraten sie nichts von inbrünstiger Erregung. Die Figuren besitzen eine flächenhafte Plastik, die sich in Gliedmaßen und Gewand gleichmäßig bekundet. Die Grate und Röhren der Falten

in ihrer Parallelführung sind linear zu fassen, und der gleiche Geist bringt die kleinen unaktiven Hände mit angelegtem Daumen und parallelen Fingern zu flächiger Wirkung. Wie anders nervig und energiegeladen wirken die abgespreizten Daumen der Multscherschen Gestalten auf dem Wurzacher Altar! Und wie die Falten einfacher und steriler erscheinen, so sind auch die Menschen hier ohne das Ausmaß seelischer Spannung, dürftiger an Leib und Geist.

Mariens Tod. Das Geschehnis hat alle gleichmäßig gepackt. Mit Ausnahme des Lesenden vorn richten die Apostel den Blick auf Maria, die ohne Kampf ihre Seele ausgehaucht hat. Nach der Legende hatte sich Maria die Gnade erbeten, daß Jesus zu ihrem Tode käme. Er erscheint in Halbfigur über einem Wolkenband, um die Seele der Jungfrau gen Himmel zu tragen. Hier, wo zahlreiche Männer ein Sterbebett umstehen, hätte man vor allem einen klar entwickelten Raum gewünscht. Da der Maler aber keine starke Raumanschauung besaß und die darüber hinwegtäuschende perspektivische Konstruktion hier vor lauter Figuren nicht recht vor Augen zu führen war, so bleibt es bei einer geschriebenen Anweisung auf den Raum. Bei keinem Bild der Folge ist der Eindruck flächiger Schichtigkeit größer als hier. Die lesenden Apostel vorn auf der Bettbank wirken mehr als Silhouette denn als kubische Massenform. Ikonographisch neu ist das verhaltene Schluchzen bei Johannes, der Abschiedsblumen bringt, und das Anblasen des Räucherfasses durch den Apostel zu Fußende des Bettes. Trotz dieser Motive des niederländischen Realismus behält die Szene eine geräuschlose Feierlichkeit. Den Frieden des Todes auszudrücken ist die stille Linie gut. Zwar wird auch hier der diagonale Bewegungszug von der die Ablesbarkeit des Raumes bedingenden Ecke aus über den knieenden Apostel im weißen Mantel und Petrus bis zu der Christusbüste hin spürbar, aber die Horizontale, die Linie der Ruhe, klingt immer wieder durch.

Die Farben leuchten in ausgebreiteten Flächen. Rot dominiert, Krapplack, bald mit Zinnober, bald mit Karmin gemischt, in der Bettdecke und an allen vier Ecken der Komposition, in dem Lesenden links unten, in

Abb. 137. Tod der Maria. Sterzing, Rathaus

dem Betenden links oben, in dem Mann mit dem Rauchfaß rechts oben und in dem Stück Bettdecke rechts unten. Um Maria herum lauter kaltes Weiß und Weißviolett.

*

Zwischen der Entstehung des Wurzacher und des Sterzinger Altars liegen zwei Jahrzehnte. Man könnte daher versucht sein, die große Stil-

verschiedenheit in der Malerei beider Werke durch die Entwicklung des Meisters zu erklären, der aus dem Sturm und Drang der Jugend zu klassischer Ruhe gekommen wäre, da an Stelle der Ausdruckskraft überall eine schönheitliche Empfindung getreten ist. Daß Multscher 1437 mit lebhaftem Farbengefühl das Bild durchmodelliert im Ringen mit der Natur, während der Sterzinger Meister mit kühlem Farbauftrag seine Ebenen und Flächen eintönig koloriert, würde dem noch nicht widersprechen. Auch der dramatische Nerv könnte abgestorben sein. Aber es läßt sich nicht mehr in einer künstlerischen Entwicklung unterbringen, daß in Sterzing eine völlig anders geartete Erfindungskraft, und zwar eine wesentlich schwächere als 1437 am Werke ist. Die Formenwelt ist hier eine enge, unter sich immer ähnliche, voll sauberer Ordnung, aber ohne jede Kühnheit und überraschende Originalität. Dieselben Körper, Köpfe und Hände, dieselben Falten kehren immer wieder, und zwar aus einem Grundgefühl für das Schönfließende, Ruhiggleitende aller Linien. Bei Multscher quillt alle Form aus einer reicheren Erfindungskraft mit rhythmisch-dynamischem Grundgefühl. Multscher gibt naive, der Meister von Sterzing sentimentalische Bildkunst, könnte man sagen. Zudem bleibt die Kluft zwischen bildhauerischer und malerischer Auffassung offen. Der Sterzinger Maler geht vom Raume aus. Nimmt man die Figuren seiner Bilder für sich, so verliert die Bildkomposition ihren Halt. In Multschers Wurzacher Bildern dagegen gehen die Figuren für sich aus einer Vorstellungseinheit hervor. Sie könnten als Reliefs ohne das angefügte Raumgehäuse existieren. Entscheidend aber ist, wie die plastischen Bildwerke des Sterzinger Altars sich zu dem Stil der Gemälde verhalten, und in ihnen läßt sich die gleiche Schöpferfülle beobachten wie in den Werken der Frühzeit, in der Dynamik zwar gemäßigt, in der Intensität der künstlerischen Durchbildung aber zu vollendeter Reife gelangt.

WEITERE WERKE DES STERZINGER MALERS UND SEINER WERKSTATT

DIE Altarbilder aus Heiligkreuzthal. Die reiche malerische Tätigkeit der Multscher-Werkstatt der 50er und 60er Jahre des 15. Jahrhunderts hat auch in Schwaben selber wertvolle Zeugnisse hinterlassen, die die Kunstwissenschaft als Werke des Meisters von Sterzing zusammenfaßt. Von einem großen Altar im Nonnenkloster zu Heiligkreuzthal am linken Donauufer bei Riedlingen ist ein beidseitig bemalter, aber zu zwei Tafeln auseinandergesägter Flügel (165 × 142,5) mit der Grablegung Christi auf der Außenseite und dem Reiterzug der heiligen drei Könige auf der Innenseite nach Stuttgart gekommen. Einen weiteren Flügel bildeten vermutlich zwei Tafeln in Karlsruhe mit der Kreuzigung außen und dem Marientod innen, ohne Überlieferung der Herkunft, aber stilverwandt. Es war also die Passion Christi auf der Außenseite und das Marienleben auf der Innenseite dargestellt an einem Schrein von etwa 3,30 m Höhe und 2,85 m Breite. Ob dem Reiterzug auf dem rechten Flügel ein Gemälde der Anbetung der Könige oder eine Verkündigung an die Hirten auf dem linken Flügel entsprach, bleibt ungewiß. Im Schrein darf die Schnitzfigur einer thronenden Muttergottes angenommen werden.

Die vier Bilder stimmen in ihrer stilistischen Haltung weitgehend überein, nur tritt die flächenhafte Auffassung stärker in die Erscheinung, da perspektivische Raumgehäuse nicht vorhanden sind. Schlanke Figuren mit langen Gliedmaßen in mäßig entwickelter Muskulatur. Bewegungen, die zierlich-lebendig und beweglich sein sollen, fallen eigentümlich versteift und schwerfällig aus. Ovale Köpfe mit meist großer gerader Nase und kleinem Kinn. Seelischer Ausdruck in den sonst starren Gesichtern liegt nur um die Augen verdichtet. Die Erfindung der Faltenmotive bewegt sich in engen Grenzen. Wiederholungen in Gewändern und Kopftüchern bis in die einzelne Falte finden sich vielfach.

Der Altarflügel in Karlsruhe. Die Kreuzigung ist klar und faßlich komponiert. Die erste Darstellung in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, die ohne Gedränge auskommt. Noch 1457 datiert ein Bild des Konrad Laib in Salzburg, bei dem die drei Kreuze aus dem Sockel der dichten Menschenmasse aufragen, und in der Allgäuer Malerei hält sich

Abb. 138. Kreuzigung Christi. Karlsruhe

dieser Typ der geräuschvollen Kreuzigung bis in die 70er Jahre. Die Stellung der drei Kreuze ein wenig schräggerichtet, ohne daß eine stärkere Raumanregung herauskäme. Johannes hält die beiden Marien gestützt. Auf der anderen Kreuzseite kniet Maria Magdalena in reinem Profil, mit dünnen Armen den Kreuzstamm umschlingend. Alles Figuren, die auf Erfindungen Rogiers van der Weyden zurückgehen. Im übrigen wird man den engen Zusammenhang mit der Maria auf der Kreuztragung in Sterzing wahrnehmen. Der breitspurige Hauptmann mit dem Spruch-

Abb. 139. Tod der Maria. Karlsruhe

band und sein Begleiter, eine brutale Physiognomie, bringen das Gegengewicht zur Mariengruppe, hinter der noch Longinus steht, nach dem Lanzenstich sehend geworden. Sein staunender Glaube und der redende Ausdruck des Turbanträgers neben ihm als Erfindung vorzüglich. Zwei stumpfe Gewappnete links und der Keulenschläger rechts als Abschlußfiguren. Das seitlich genestelte Wams, ein nach innen gewendeter Pelz, war schon auf der Dornenkrönung in Sterzing zu sehen. Die feierliche Stille dieser Kreuzigung wird noch einprägsamer, wenn man daran

Abb. 140. Meister von Sterzing: Grablegung Christi. Stuttgart

denkt, daß die sonst so beliebte Raufszene der würfelnden Kriegsknechte fehlt.

Die Farben fein und ins Weißlichkühle gedämpft, namentlich die Randfiguren: der Gewappnete links ganz helles Graublau, der Keulenschläger rechts Weiß und Elfenbeingelb. Nach der Mitte zu der beliebte Dreiklang des Meisters: lichtes Blau, Rosakarmin und Maigrün (Mantel der Magdalena).

Der Tod der Maria. Die Komposition ist durchsichtiger geworden als in Sterzing. Die Bettstatt mit Maria wieder in einer Raumschicht parallel zur vorderen Bildebene. Das Bett ist breiter, beherrschender, um so mehr, als die reine Horizontale kaum noch überschnitten wird. Drei Apostel vor dem Bett sitzend oder knieend, die übrigen dahinter stehend, aber nun in einer freieren und dabei doch fast symmetrischen Anordnung um Christus mit der Seelenfigur Marias auf dem Arm. In Sterzing war der Haufe der Apostel am Fußende des Bettes noch archaisch gestaffelt, hier haben alle gleichmäßig Platz, einige sind paarweis verbunden, indem sie sich zueinander wenden oder in gemeinsamer Handlung begriffen sind wie Petrus mit dem Weihwedel und der Apostel hinter ihm, der den Weihkessel trägt. Die Motive sind die gleichen wie in Sterzing, vermehrt nur um das spezifisch Spätgotische der gewundenen Kerze mit zwiefachem Docht. Dazu größere Abwechselung zwischen Barhäuptigen und mit Kapuzen, Mützen oder Sendelbinden bedeckten Köpfen.

Alle Farben in verhaltenen Tönen. Viel mildes Blau von Maria ausschwingend. Im übrigen zu jedem Rot gleich ein Grün benachbart, etwa zu Häupten Marias Johannes und sein Nachbar. Und auf der anderen Seite neben der roten Decke der grüne Mantel des Kerzenträgers.

Die Szene geht in idealer Raumlosigkeit vor sich. Die friedevolle Betthorizontale wirkt noch stärker. Die glatten Formen der Decken und Laken tun ein übriges, den Eindruck zu schlichten. Die Flächenhaftigkeit der Auffassung kommt auch in den Scheibennymben und dem großgemusterten einheitlichen Goldgrund zum Ausdruck. Die Wandlung zu stärkerem Flächencharakter kann an einzelnen Figuren verglichen werden. Die Art, wie Christus nun die Marienseele trägt — mit herausgeschobenem Ellenbogen — ist dafür bezeichnend. Die Massenform der vor dem Bett Sitzenden ist verringert, besonders der Trauernde mit aufgestütztem Kopf zeigt diese dünnere Schichtigkeit. Damit Hand in Hand geht ein Zuschärfen aller Linienelemente. Winklige Falten, härtere Brüche wieder bei der Trauerfigur, wo in Sterzing noch alles um einen Grad rundlicher, gebogener, fließender erscheint. Vergleicht man Zug um Zug

Abb. 141. Meister von Sterzing: Reiterzug der hl. drei Könige. Stuttgart

an den von rückwärts gesehenen Mänteln des betenden Apostels in Sterzing und des Apostels mit der Kerze in Karlsruhe, so ergibt sich die gleiche Wandlung. Das Formgefühl geht auf das Dünnere und Feinere, wofür die anliegende Kleidung Marias ein Beispiel ist. Ein kleinteiligeres Linienwerk macht sich überall geltend. Man vergleiche die Falten über der Gürtung bei Petrus in Sterzing und Karlsruhe. Und wenn bei geknicktem Ellenbogen, etwa des betenden Apostels hinter Petrus, der Sterzinger

Maler den zusammengepreßten Ärmel mit drei Faltenstrichen charakterisiert, so braucht der Maler in Karlsruhe bei dem Apostel mit dem Räucherfaß, mehr noch bei Christus, eine viel reichere Strahlung. Hier darf man eine andere Hand annehmen, geschult im Geiste des Sterzinger Malers, etwas härter im Linienstil und mit der Neigung, an untergeordneten Stellen zu steigern, zu überbieten, wie es die Art von Schülern und Nachahmern ist. Durch den Stil des Meisters von Sterzing gebrochen erscheint in diesen Tafeln die Fortsetzung der Malerei des Scharenstetter Altars.

Der Altarflügel in Stuttgart. Die bedeutende Komposition der Grablegung ist klar im Halbkreis ausgewogen wie für ein rundbogiges Tympanon. Joseph von Arimathia und Nikodemus senken den starren Leichnam in den (zu kleinen) Sarkophag. Das Interesse sammelt sich in zwei Richtungen. Zu Häupten die vorgebeugte Maria, über deren Schulter Johannes blickt, den Füßen zugewandt die beiden anderen Marien. Der Sarkophag und die Männer mit dem toten Christus, die drei Frauen hinter dem Grabe und Johannes hinter den Marien, das sind drei Raumschichten, aber wer denkt daran? Für die Vorstellung bleibt es eine einschichtige Anordnung, die durch den bildrandparallelen Sarkophag im Vordergrund bestimmt wird. Die plastische Klarheit der einzelnen Figuren geht bis ins letzte: selbst die Tränen in den Augen sind plastisch gefaßt. Die reine Symmetrie der Figurenkomposition verliert die Starrheit dadurch, daß sie im Bildganzen zur Seite gerückt ist in einer Landschaft von elementarer Einfachheit. Ein paar Hügelkulissen mit geringem Baumbestand öffnen den Blick auf eine Stadtsilhouette mit naiven Derivaten der phantastischen Zentralbauten, die die Niederländer als Stadtbild von Jerusalem ausgegeben hatten. Landschaft und vor allem Baumkronen fallen auf durch fleckigbreite, summarische Behandlung. Unwirklich groß durchschneidet das Kreuz mit harten Linien die Landschaft, mehr Symbol als Absicht unmittelbarer Gegenständlichkeit. Das ganze Bild ist von langgezogenen weichen Kurven in dem Beugen und Neigen der Figuren, im Fluß der Gewandlinien, im Abschluß des Bahrtuches, in der Krümmung des Weges und in den Hügellinien wie mit einer sanften Trauermusik erfüllt.

Abb. 142. Werkstatt Multschers: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. München

Abb. 143. Markus, Lukas und Paulus. Stuttgart

Der Reiterzug der heiligen drei Könige, ein selteneres Thema, hat dem Maler zu schaffen gemacht. In allem, was auf dekorative Zweidimensionalität abgezogen ist, bleibt er Meister, in allem, was kräftigen Raumsinn voraussetzt, versagt er. Die Absicht, den Zug schräg aus der Tiefe anreiten zu lassen, ist mißlungen. Bei der ersten Staffel herrscht noch Klarheit. Die prallen großflächigen Volumina der Gäule fallen auf. Die drei Rosse der Könige und zwei weitere mit herumgewendeten Hälsen, die ein Reisiger hält, sieht man mühelos. Die Köpfe der Schimmel und Isabellen schräg übereinander sind zu einem „Turm der gelben Pferde" aufgebaut. Die Kavalkade hält am Platz im Anblick des Ziels. Trotzdem ist Bewegung — hölzerne Bewegung — in den schweren Tieren. Sie tänzeln und scharren. Nur der Schimmel des dunkelbärtigen ältesten Königs steht. Der Reiter wendet sich zu dem jungen König im Panzer, der aber gleich den übrigen Reitern wie gebannt nach der Mitte, dem Marienbild im Schrein, schaut. Die Reiter der zweiten und dritten Reihe sind zu einer Gruppe zusammengedrängt, während ihre Tiere heillos auseinandergestückt sind. Der Knappe des Mohrenkönigs, von hellhäutiger Rasse wie sein Herr, reitet auf einem Kamel, dessen Hinterhand in Höhe des fliegenden Mantels des vordersten Königs erscheint, indes der Kopf des Kamels hinter dem Mohrenkönig auftaucht. Der Schimmel des anderen Knappen ist noch mehr auseinandergerissen. Raumsinn also mangelt, nicht aber Sinn für Plastik, namentlich der illusionistischen Körperlich-

keit von Einzelheiten, von Rüstungen und Zaumzeug. Die lichte Schönheit der Farben besonders wohltuend. In den drei Königen wieder der Dreiklang: vordringendes Rot im Flattermantel des Königs vorn, Blau beim alten König, Grün beim Mohren.

Abb. 144. Dorothea, Johannes der Evangelist und Margaretha

Der Schmerzensmann 1457 in München. Auf dem Marientod des Heiligkreuzthaler Altars zeigte sich bei abstrakter Raumlosigkeit eine etwas schärfere und winkligere Formgebung, als sie sich in Sterzing findet. Am nächsten dieser Stilhaltung steht der aus dem Wengenkloster in Ulm stammende Schmerzensmann in München, mit dem Datum 1457 und einer Hausmarke bezeichnet. Eine seelenvolle Komposition von monumentaler Schlichtheit, womit eine hölzern feste Formgebung eigentümlich kontrastiert. Christus zwischen Maria und Johannes hinter einer gotisch profilierten Steinbrüstung, auf der links und rechts in Kleinfiguren die Stifter knieen. Zwei Engel halten hinter Christus einen Vorhang gespannt, ein dritter Engel späht in mühsamer Verkürzung über den Vorhang weg. Die Gesten sind unübertrefflich ausdrucksvoll. Scheu legt Maria in innigem Mitleiden die Hand an den Arm Christi. Johannes faßt den anderen Arm mit stützender Hilfsbereitschaft.

Die klare Sonderung der sehnig schlanken Figuren, ihre Silhouettendeutlichkeit sind Vorzüge des Sterzinger Stilkreises. Jeder Überschneidung wird ausgewichen; große Tellernimben verdecken die Unterkörper der Engel. Trotz der schlechten Erhaltung der Tafel darf die größere Härte

aller Formen als entscheidendes Merkmal gegenüber den gleichzeitigen Sterzinger Tafeln angeführt werden. Verschärfung und größere Kantigkeit der Gesichtszüge der drei Hauptfiguren, doch überraschende Beobachtung der Muskulatur, etwa der vorzüglichen Halspartie des Johannes. Der hager knochige Akt ist in den Hüften winklig eingezogen, an den Ellenbogen eckig zugespitzt. Präzis, fast metallisch ist die Zeichnung der Falten. Gegen den weichen, hohlröhrigen Charakter in Sterzing hier ein schmalstegig vielknickiges Wesen, das in Anbetracht des Datums ungewöhnlich früh auftritt. Fließend glatt erscheint die Behandlung der Gewänder auf der Sterzinger Kreuztragung und vor allem auf der Karlsruher Kreuzigung mit ihren Parallelfalten gegenüber diesen vielteiligen, stellenweis gehäuften Gewandfalten. Die Faltenschlitzenden breit, schattengefüllt. Es bleibt ein Zwiespalt zwischen dem stilistisch fortgeschrittenen Sehen und der gröberen Formbehandlung. Das energisch Gerissene der Zeichnung weist auf Rogier zurück. Es gibt nun eine Plakette mit der gleichen Darstellung, die gemeinhin als nach dem Gemälde geschlagen betrachtet wird. Sollte nicht auch hier ein Kupferstich nach einer Komposition Rogiers das Medium gewesen sein für die Plakette und für das Gemälde, das doch eine so grobe Hand zeigt, daß ihm die bedeutende Erfindung nicht leicht zugetraut werden kann? (Abb. Titelvignette.)

Zwei Tafeln mit je drei Heiligen aus Allmendingen in Stuttgart. Sicher von der Hand des Sterzinger Malers, aber aus seiner späteren reifen Zeit. Markus, Lukas und Paulus sind auf dem linken Flügel, Dorothea, Johannes der Evangelist und Margaretha auf dem rechten Flügel eines verschollenen Altarschreins dargestellt. Die mittlere Gestalt steht jeweils zurück. Sie müßte perspektivisch etwas kleiner erscheinen, ist aber im Gegenteil etwas höher gezeichnet, weil der Boden in schräger Ebene steigt. Nicht zu einer Sacra Conversazione verbunden, vielmehr jeder in sich versunken, mit seinem Tun beschäftigt, sind sie abgeklärte Wesen, bar aller irdischen Leidenschaft. Für den Eindruck entscheidend werden die langströmenden Linien im Gewandwerk, namentlich die in ungebrochenem Zuge von der Schulter bis zum Boden gleitenden Saumlinien

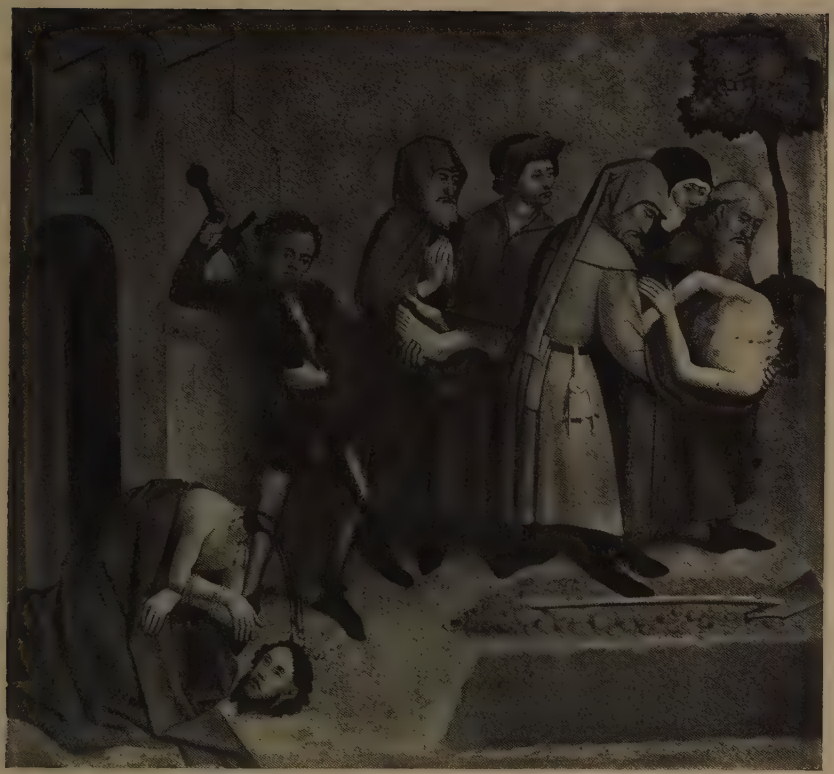


Abb. 145. Tod und Bestattung eines Heiligen. Stuttgart

der Mäntel. Die Stillung der Gesamterscheinung wirkt mit erkältender Monumentalität. Die statuarische Ruhe wird mitbedingt durch die plastische Klarheit der Figuren. Im einzelnen hat die Sauberkeit der Kopf- und Halsdurchbildung noch gewonnen gegenüber Sterzing, und gerade die Behandlung der Halsmuskulatur zeigt, daß eine andere schwächere Hand bei den Karlsruher Bildern tätig war. Auch die relativ freiere Gelöstheit und Beweglichkeit der Hände und Finger zeigt sich fortgeschritten gegenüber Sterzing. Der farbige Eindruck der Tafeln ist verdorben und entstellt. Der Grund ist neu und übel bronziert, läßt aber die alte großblumige Musterung darunter noch erkennen. Neugotische Spitz-

bogenreihen sind sinnlos und langweilig hinzugemalt. Die allzu ausgelöschte und blasse Erscheinung der Bilder ist dem Eingriff eines ungeschickten Restaurators zuzuschreiben. Alle Farben sind zu scharf geputzt und ihrer Lasuren beraubt. Die Farben waren intensiver beabsichtigt, wie man an Lasuren, von denen noch Spuren geblieben sind, sehen kann (etwa in Margarethas Gewand, das nun matt giftgrün, und ihrem Mantel, der nun allzu mild taubengrau erscheint). Auch die Formgebung hat dadurch gelitten, da die Schatten ursprünglich kräftiger waren.

Aus der Schulung des Sterzinger Meisters erwuchs auch der Maler, der die Innenseiten des kleinen Altars von 1458 in Oberstadion mit vielen Heiligen schmückte (Abb. 146). Die Außenseiten enthalten wesentlich spätere Malereien. Jeder der schmalen Flügel in vier gleichhohe Streifen geteilt, auf jedem Streifen drei Heilige, die auf kräuterreichen Wiesenstreifen locker aneinandergereiht sind. Den Zwischenraum zwischen zwei Köpfen füllen Halbfiguren von Engeln auf Wolkenornament. Der linke Flügel enthält zwölf, der rechte dreizehn Heilige, da der unterste Streifen deren vier aufweist. Die lichte Farbhaltung entspricht ganz dem Stil der Tafeln in Stuttgart, doch weicht die Formgebung charakteristisch ab. Es sind statt der langen untersetztere, stämmigere Figuren mit kräftigen Köpfen. Bei dünnen Armen sind die Hände eher groß und mit zwar meist parallelen, aber doch voneinander gelockerten Fingern. Der Gewandstil beruht auf niederländischen Voraussetzungen. Die unter die Arme geklemmten oder vor den Leib gehaltenen Mantelzipfel bedingen einfache Faltengehänge. Wo die Mäntel am Boden aufstoßen, sind alle Falten einfach in gleicher Richtung abgeknickt.

Von einem weiteren, im Stil nahe verwandten Meister stammt das vor einigen Jahren in Stuttgart erworbene Bild eines Martyriums, wahrscheinlich Tod und Bestattung Johannes des Täufers darstellend. Der schlichte Ton einer frommen Legende ist unüberbietbar getroffen. Der Gefesselte, dem das Haupt abgeschlagen wurde, kniet noch und aus dem Halsstrunk schießt Blut. Der Henker stößt mit abgewandtem Blick das Schwert in die Scheide zurück. Unmittelbar daneben tragen und begleiten

die betrübten Anhänger den Gottesmann zum Grabe, das mit naiver Sachlichkeit ausgeschachtet ist. Das wie zögernde Gehen der Männer ergibt einen eigentümlich gedämpften Trauerrhythmus. Ein kindlicher Baum, ein Torbau links, das ist die ganze Szenerie.

Die Idealität in der Auffassung der Gemälde des Sterzinger Meisters ist auf die Dauer als arm und ungenügend empfunden worden. Die Ulmer Kunst erfuhr zunächst durch den Franken Hans Schüchlin einen neuen Antrieb. Schüchlin brachte in seinem Tiefenbronner Altar 1469 die notwendige Entwicklung ins formal Reichere. Aber auch Schüchlin wurde von der gelassenen Art des Schwäbischen aufgesogen, wenn er eine Landschaft etwa einfach schichtet, die Wege gradlinig laufen läßt und die Häuser flächig glatt hinstellt wie in seiner Heimsuchung. Indes seine Linie behält etwas Sprunghaftes gegenüber den langlaufenden Linien, seine Fläche etwas klein Aufgeteiltes gegenüber der groß glattwandigen Fläche, was beides erst den gestillten Eindruck ausmacht, den das regionale Temperament Ulms verlangte. Eine unmittelbare Fortsetzung erfährt die Kunst des Sterzinger Malers nur in den Resten eines großen Altarwerks um 1470 in der Pfarrkirche zu Kirchheim im Donaukreis. Von einer auf zwei Tafeln gemalten Verkündigung blieb nur der Flügel mit Maria im Gemach erhalten. Ebenso fehlt eine Tafel mit zwei Königen zu der Anbetung des ältesten Königs in reicher Landschaft neben einem Schuppen, der sich an eine pedantisch durchgezeichnete Backsteinmauer anlehnt. Der großgemusterte Goldgrund dieser Anbetung ähnelt dem der Sterzinger Bilder. Die Bewegungen der Gestalten sind gelassen, aber weniger steif als in Sterzing. Die Lichtgänge sind so geführt, daß alles Linienwerk der Architektur scharfkantig herausgeholt wird. Vor allem ist der Meister über die summarische Landschaftsbehandlung zu sorgfältiger Durchbildung einer tiefen Raumgasse auf der Anbetung der Könige gekommen. Dieser Meister des Kirchheimer Marienaltars ist das wichtige Bindeglied zwischen der Kunst des Sterzinger Malers und Zeitblom. Zeitblom steigt aus der Periode gehäufter Einzelheiten auf zu einer Schlichtheit und Vereinfachung, worin Schönheit und Adel beschlossen liegt. Während die

zeitgenössische deutsche Kunst gegen Ende des Jahrhunderts sich in zierlich-gespreizter Beweglichkeit der Figuren und Köpfe nicht genug tun konnte, wendet sich Zeitblom von diesen modernen Strömungen ab und lenkt in die Stille der Alten ein. Für Zeitblom wird bei völliger Geschlossenheit der Einzelfigur Symmetrie der Komposition höchstes Ziel. Dadurch kommt in seiner Kunst der schwäbische, genauer der ulmer Charakter, den der Sterzinger Maler zuerst so deutlich empfand, mit einer überwältigenden Monotonie zum Ausdruck.

Abb. 146. Marienaltar von 1458 in Oberstadion

BILDWERKE AUS DEM STILKREIS DES STERZINGER ALTARS

DER Altar Multschers in Sterzing führte kein unbeachtetes Dasein. Die Stadt an der Brennerstraße hatte lebhaften Verkehr, und die Bildschnitzer und Maler weit und breit werden keine Gelegenheit versäumt haben, dieses Großwerk kennen zu lernen. Von Bruneck bis Sterzing ist nicht weit: daher die gute Kenntnis, die Michael Pacher von dem Altar besaß. Im übrigen waren es harmlose tiroler Barthel, die hier ihren Most holten wie der Schnitzer der Apostelbüsten in Gossensaß, und der Maler der Heimsuchung und Flucht nach Ägypten, die aus der Margarethenkapelle ins Sterzinger Rathaus kamen.

Viel bedeutender aber ist die Wirkung der im Sterzinger Altar errungenen Stilstufe Multschers auf die Plastik Ulms und Oberschwabens. Freilich muß hier zunächst noch eine Muttergottes Erwähnung finden, die vor dem Sterzinger Altar entstand, die Maria aus Bihlafingen (Ulm, Museum). Sie steht noch deutlich mit der Landsberger Frau im Zusammenhang, deren knappe und herbe Erscheinung sie in ein weicheres Formgefühl umgebogen hat. Ihre Haltung entbehrt noch der schwingenden Freiheit der Sterzinger Maria. Nur leise durchläuft sie eine Bewegung wie in Landsberg. Auch wie das Kind sitzt und gehalten wird, und wie es vor der Brust der Mutter in das hängende Kopftuch greift, zeigt die Verbindung zwischen diesen Figuren. Der Mantel, im Auflagern um Schultern und Arme und in der Raffung mit der Rechten, ist im Motiv eng verwandt, nicht aber in der formalen Ausdeutung, die mit der spitzen Aussackung der Hängefalten wesentlich fortgeschrittener ist als die um 1440 entstandene Landsberger Figur. Sie muß um 1450–55 geschnitzt sein.

Der Kopf der Frau voll zarten Liebreizes und wirklich der Hand des Meisters würdig; der neue ideale Schönheitstyp mit leicht gewellter Haarmasse, die die Ohren verdeckt und das Gesicht schmaler erscheinen läßt. Ebenso das Kind bis in die Speckfältchen hinein (ein Arm erneuert). Dagegen die Hand unter dem Bausch eigentümlich lahm, auch die Gewandung selbst ohne die geistreiche Fülle wie bei ganz eigenhändigen Werken Multschers, in den Erfindungen billiger. Die entwicklungs-

geschichtliche Bedeutung der Ulmer Maria aber ist, daß sie alle Formmotive unmittelbar bis zum Sterzinger Altar heranführt.

In den Kreis der Nachfolger Multschers führen die oberschwäbischen Figuren einer Barbara und Katharina aus Dornbirn um 1460 (Auerbach, Sammlung Jourdan), Abb. 171. Kräftige Köpfe sitzen auf schmalen, gotisch ponderierten Körpern mit abfallenden Schultern. Das gibt ihnen ein verhemmtes, zages Aussehen. Verglichen mit den gleichnamigen Heiligen in Sterzing wirkt jedes Motiv verflaut. Aus dem prachtvollen Strömen des Mantelüberschlags bei Katharina etwa ist ein verlegenes Andrücken mit dem Unterarm geworden. Die Formensprache noch ohne scharfkantige Verhärtung, zügig laufend; nur vereinzelte Falten beginnen zu kristallisieren.

Die Madonnen vor Sterzing greifen sämtlich von oben her in den gerafften Mantel, die Sterzinger Frau und ihre Nach-

Abb. 147. Multscher: Muttergottes aus Bihlafingen
Ulm, Städt. Museum

Abb. 148. Muttergottes aus der Gegend von Isny. Stuttgart

folgerinnen greifen unter den Stoff, schieben die Hand unter die Stofflage oder drücken die gebauschte Masse von unten her an sich. Es ist nicht immer die Maria in Sterzing selber, die für die Mantelanordnung die Richtschnur gibt. Bei der schwäbischen Maria unbekannter Herkunft zwischen 1460 und 1470 (Altertümersammlung in Stuttgart, Depot) hat der Mantel der Apollonia dem Schnitzer vorgeschwebt: die Hand spannt in gleicher Weise eine Schmalfalte vor dem Leib, auf der nun der Knabe den Fuß aufstützt. Bei dem Torso einer bäuerlichen Maria aus der Gegend von Isny in Stuttgart (gleichfalls Depot) hat dagegen die Erinnerung an den Mantel der Ursula mit dem über der Hand sich auftürmenden Faltenberg eine Rolle gespielt. Der Meister dieser allgäuer Maria hat mehr plastisches Gefühl, Sinn für das Vollrunde, Blockhafte einer Figur, aber das Seelische ist verdumpft im Streben nach dem Heroischen, was dem Knaben etwas Buddha-Ähnliches gibt. Zugleich hat das Gewand etwas unlebendig Versteintes, kristallinisch Hartes in der dichten Lagerung fester Faltenzacken. Die andere Maria in Stuttgart, qualitativ noch schwächer, gibt das vollkommene Gegenspiel dazu. Ihr Mantel mit seinen flachen Ausschürfungen wirkt breiig und zähflüssig im Hängen und Sacken. Die Figur ist breit, aber flächig, auch die Haltung des Kindes vereinfacht, parallel zur Mutter, ohne räumlich anregende Verkürzung. Schichtige Massenlagerung im spezifisch schwäbischen Sinne. Der Umriß ganz ruhig, fast steril. Alle seelische Äußerung kann nicht vorstoßen, bewegt nur leise die Oberfläche.

Auch die Maria aus Ochsenhausen (Frankfurt, Liebighaus) läßt in manchen Motiven, auch in der Haltung des Knaben, noch an die Landsberger Madonna denken, hat aber mit der starken Ausladung der Hüfte den Schwung der Madonnen um 1460 und ist sicher nicht ohne Kenntnis der Sterzinger entstanden. Die saftige Fülle der Erscheinung, die untersetzteren Proportionen geben der Gruppe mehr Massencharakter als bei eigenhändigen Werken Multschers. Das Antlitz von schwerer Unbeweglichkeit. Das Haar nur Masse, nicht in Strähnen aufgeteilt, die einzelnen Haare wie eingeritzt, fein eingeschnitten und deshalb flach wirkend. Von eigentümlich weicher Beweglichkeit die Hand mit den an der Wurzel zurückgebogenen Fingern, eine Hand, die an die Nähe des Meisters gemahnt. Das Temperament in den Falten kräftig, voll plastischer Energie im Auf und Ab, aber doch schwerflüssig. Man möchte an einen jungen Meister aus dem Allgäu denken, der in Multschers Werkstatt gewesen ist.

Abb. 149. Ulmer Meister um 1460—70: Muttergottes in Stuttgart

Ein Nachläufer hat noch 1496 in dem Altar im Nonnenchor der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden-Baden eine Muttergottes in diesem Typ gegeben, allerdings in der Einzeldurcharbeitung des Gefälts in kleinteiliger Brechung mit Winkelhaken und Doppelaugen die Zeit der Entstehung verraten. Auch die langen Schlitzungen der Röhrenfalten gehören zu diesen charakteristischen Reizsteigerungen gegen Ende des Jahrhunderts, von denen Multscher und seine Zeit noch nichts wissen.

Abb. 150. Muttergottes aus Ochsenhausen
Frankfurt a. M., Liebighaus

In Multschers Plastik nach 1450 ist deutlich eine Entspannung eingetreten. Beim Johannes in Rottenburg sind alle Schrauben angezogen, bei Florian und Georg in Sterzing erscheint alles gelöst. Das brennend Wache in Johannes lodert nicht mehr, seine tatenfrohe Angriffslust hat sich zu einer still herben Bereitschaft zu gotterfülltem Tun abgeklärt. Verkörpert Johannes die vita activa, so haben sich die Sterzinger Heiligen der vita contemplativa ergeben. Dieser gemäßigte Stil, der einem bestimmten schönheitlichen Ideal zuliebe manche Figuren in stillen Gebärden wie traumbefangen zeigt, charakterisiert auch die Reliefgruppe des Marientodes in Landenberg. Diese Werkstattarbeit geht stilistisch durchaus parallel mit den gemalten Darstellungen gleichen Inhalts in Karlsruhe und Sterzing, doch ist wichtig zu sehen, wie der Typ der Maria noch immer den Frauen des Wurzacher Altars nähersteht. Es sind nur noch neun Apostel um Marias Bett versammelt, die drei fehlenden sind vor dem Bett hockend zu ergänzen. Das Relief baute sich also in drei Schichten gestuft auf. Die Typen der Apostel muß man mit denen der Büsten in Sterzing vergleichen. Die größere weltmännische Eleganz der Männer in Sterzing ist vielfach Geist des 18. Jahrhunderts. Um so treuherziger muten die Boten in Landenberg an. Aber es ist doch ein verniedlichter Multscherstil und die Flüssigkeit der Bewegungen wie eingefroren. Sie sind Werkstattgut, gefertigt von einem Gehilfen, der schwächer als der

Meister war mente et manu. Noch die engste Verwandtschaft haben die Petrusfiguren mit dem knollig breiten Schädel, dem mürrischen Gesichtsausdruck und den Löckchen in Bart und Haupthaar. Die Körper sind mit runden Schultern kräftig modelliert, der Gewandstil ist altertümlicher und simpler als in Sterzing. In breitstegigen Falten schieben sich die Stoffe zusammen, die Röhren eckig geknickt. An den Ärmeln der Apostel sind die neuen Formen gehäuft. Das Bettlaken mit dem Wellenrand wirkt, verglichen mit dem Vorhang der Kargnische flacher, weil die Breitfalte nicht räumlich frei, sondern wie angeplättet hängt.

Abb. 151. Muttergottes 1496 in der Klosterkirche zu Lichtenthal

Wie aus dem Landenberger Relief herausgenommen wirken die beiden Figuren von Petrus und Paulus im Günzburger Museum. Besonders ist der Petrus im Kopftyp sehr ähnlich. Für den Gewandstil dieser Figuren der späten 50er Jahre ist die Auflockerung bezeichnend, die die Faltenschichten erfahren. Der rundrandige Überschlag des Mantels vor dem Leib wellt sich und höht sich vor in rundrückigen Falten. Die Hängefalten aber, längst nicht mehr Schüsselfalten, sacken nach unten in Dreiecke aus, an deren unterer Spitze noch eine Dreieckfläche hängt, die wie ein Widerhaken aussieht. Aufs engste mit dieser Mantelanordnung geht die Gewandbehandlung der heiligen Frauen in Oberstadion zusammen. Hier nun doch wieder einmal ein vollständiger, wenn auch kleiner Altar. Maria, begleitet von Agnes und Katharina im Schrein, auf den Flügeln wenigstens die Innenseiten mit gleichzeitigen Malereien. Etwas kindlich Unaufgeschlossenes haftet diesen Heiligen mit den rundlichen Köpfen an. Ihr Umriß ist einfach, fast steril. Ihr Gewandstil gibt den guten Durchschnitt der Zeit, und Multschers nimmer

Abb. 152. Agnes und Katharina aus dem Altar in Oberstadion 1458

Abb. 153. Hl. Petrus Günzburg, Museum

versiegende Kraft in der Erfindung neuer Faltenthemen hebt sich von diesem Grunde um so eindrucksvoller ab. Die Gesamthaltung wie die Einzelformgebung bei dem Landenberger Relief, dem Apostelpaar in Günzburg und den Schreinfiguren in Oberstadion stimmt so weitgehend überein, daß auf die gleiche ausführende Hand geschlossen werden darf. Der Altar in Oberstadion wurde nach der Inschrift 1458 ausgeführt. Man möchte meinen, der Altgeselle, der während Multschers Abwesenheit in Tirol der Werkstatt vorstand, habe ihn geschnitzt.

*

Das Bild Multschers und seiner Entwicklung ist nicht zuletzt durch die Zuschreibung einiger Madonnen getrübt worden, die für die Jugend des

Abb. 154. Tod der Maria. Reliefgruppe in Landenberg

Meisters bezeichnend sein sollen. Bei schärferer Betrachtung lassen sie sich als Arbeiten von schwäbischen Zeitgenossen aus der Spätzeit Multschers feststellen. Für diese Gruppe ist die Maria in Billenhausen, ein charakteristisches Werk aus der Zeit gegen Mitte des Jahrhunderts, eine bisher unbekannte Vorläuferin. Der Mantel, auf den Schultern ruhend und am Halse kragenartig umgeklappt, wird unter den Armen hochgehoben und nach vorn gebracht, so daß vor der Mitte des Leibes weiche Tütenfalten hängen, unter derem auseinanderwellenden Saum das Unterkleid sichtbar wird. Dies Motiv ist nun aber nicht wie bei Multschers Marien dahin durchdacht, daß die eine Mantelseite unter dem Tragearm durchgezogen und von der freien Hand mitgehalten wird, sondern die Rechte preßt ihre Mantelhälfte an den Leib und der Unterarm mit dem Kind drückt die andere Mantelhälfte fest an, daß sie nicht rutschen kann. Diese Anordnung, auf halbem Wege stehen geblieben, hat die

Abb. 155. Muttergottes in Billenhausen

Abb. 156. Hl. Leonhard in Roth a. d. Roth

Folgerungen, die den Mantel der Landsberger Maria so klar und logisch erscheinen lassen, nicht gezogen. Auch die scharfe Erfassung des Organischen, die Multschers Werke auszeichnet, fehlt hier. Der stämmige Körper mit dem eckigen Kopf und breiten Händen gibt die neue Anschauung des ersten Realismus der Zeit Multschers und Witzens, aber doch als Schema, nicht von der Struktur aus verstanden.

Die formal-ikonographischen Besonderheiten der Billenhäuser Frau mit dem Kopftuch, das auf der einen Schulter umschlägt und eine lange

Abb. 157. Muttergottes in Lautrach

Abb. 158. Heilige. Sammlung Diehl in Stuttgart

Locke sichtbar werden läßt, die am Oberarm herunterläuft, während es über die andere Schulter vorfällt, so daß sich das Kind mit hochgerecktem Ärmchen darin einkrüllt, diese Besonderheiten zugleich mit der Gewandanordnung kehren wieder bei der Maria in Arnegg und der Madonna der Sammlung Wolter in München.

Die Muttergottes in Arnegg (in grellbunter Neufassung) wirkt mit ihrer bewegten Haltung und dem Katzenkopf mit gewinkelter Augenachse und zu archaischem Lächeln hochgezogenen Mundwinkeln, zierlich, fast geziert neben der freundlichen Einfalt der Billenhäuserin. Die Falten, dicklich in der Einzelform, bewegen sich wie ein Gekröse um

Abb. 159. Muttergottes aus Neufra
Sammlung Gröber in München

das kernfeste Figürchen, nur an den Seiten kommt es zu schärferen und spitzaushängenden Faltenfolgen. Die Figur wird etwa zur gleichen Zeit wie Multschers hehre Sterzinger Frau geschnitzt sein, wodurch ihr denn auch der Rang angewiesen wird. Die schwächliche Madonna der Sammlung Wolter in München zeigt diesen Typ auf der gleichen Stilstufe, die Maria in Grimoldsried (B.-A. Schwabmünchen) schließlich bewahrt ihn trotz der neuen Instrumentierung des Faltenwerks noch rund zwanzig Jahre später. (Die Zepterhand ist entstellende Restauration.)

Mit der Arnegger Frau verglichen, zeigt sich die Maria in Lautrach formal-ikonographisch verwandt durch die Anordnung des Mantels, der an der raffenden Hand zurückschlägt und den Ärmel des Unterkleides sehen läßt, dagegen an den Schultern glatt anliegt. Das besondere Gepräge erhält der Typ aber durch das Kopftuchmotiv, dessen längeres Ende vor die Brust genommen und vom Knaben gefaßt wird, wodurch eine beim vorigen Typ formal leere Stelle reizvoll belebt erscheint. Gröber und Pinder halten diese Muttergottes für ein Jugendwerk Multschers. Es genügt aber, die Seitenansicht ins Auge zu fassen, um die Unmöglichkeit dieser Annahme zu erweisen, die wohl wieder mehr aus der Gesamtvorstellung von dem „feinen Lyriker" Multscher entstand, denn die stilistische Haltung ist denkbar verschieden von Multschers saftig-kraftvollem Stil der Frühzeit. Statt der noch weichen Hängefalten, die mit

gerundetem Winkel zusammenbiegen, hier die schmalrückigen, in geraden, aber gebrochenen Linien laufenden Gehänge, die am spitzen Auslauf zweimal geknickt sind. Dazu die manierierten, von Erfindungsarmut zeugenden Falten bei der Stauung am Boden. Die Madonna bereitet nicht die Sterzinger Maria vor, sondern setzt sie voraus. Ihre Entstehungszeit ist also nicht um 1430, sondern um 1460. Die ungelöste wie erstarrte Haltung im Verein mit der naiven Anmut des Gesichtes verleiht dieser Muttergottes den Ausdruck einer mädchenhaften Scheu, fern von der gelassenen Freiheit und Größe der Marien Multschers. Die Hand etwa, die den Mantel anpreßt, bleibt mit geschlossen ausgestreckten Fingern steif und befangen.

Abb. 160. Büste einer Heiligen. Privatbesitz

Der Meister dieser Maria von Lautrach hat auch den hl. Leonhard in Roth a. R. bei Pfaffenhofen geschnitzt. Dieselbe liebenswürdige Anmut spricht aus seinem Gesicht. Die gleiche Behandlung aus den gerundeten Augenhöhlen und dem belebten Mund. Die Hände sind ergänzt. Der Mantel hat die gleichen doppelt geknickten Hängefalten, und am Boden stauen sich parallele Formen. Sicher hat dieser feine lyrische Meister dem Kreise Multschers nahegestanden, vielleicht seiner Werkstatt angehört. Auch ein drittes späteres Werk seiner Hand, eine Heilige

Abb. 161. Muttergottes in Donzdorf

(Stuttgart, Sammlung Oberstleutnant Diehl) spricht dafür. Der gotische Kontrapost befreit ihre Haltung von dem Eindruck zurückhaltender Scheu. Die Hände, noch immer mit geschlossenen Fingern, haben doch an Beweglichkeit gewonnen. Das Gewand schlichter zugunsten des Körpermotivs, aber im Charakter wieder durch die doppelt gebrochenen Hängefalten bestimmt.

Ein weiterer Schnitzer, der aus der Werkstatt Multschers hervorgeht, ist der Meister der Maria aus Neufra in München (Sammlung Gröber), angeblich ursprünglich in Heiligkreuzthal. Auch diese Figur gilt Gröber und Pinder als Multscher, und zwar als das mittlere Glied der Kette Lautrach–Sterzing. Rein entwicklungsgeschichtlich gesehen: ein Weg nach Sterzing führt weder von der einen noch von der anderen, und zudem ist die Maria aus Neufra jedenfalls früher als die Lautracherin. Dem Individualstil nach aber sind die Schnitzer der Lautracher und der Neufraer Maria unverwechselbar verschiedene Naturen. Das Fein-Gespannte und das Wohlig-Lässige in der geistigen Auffassung, das Kernig-Feste und das Lockere, Luftgefüllte im plastischen Körpergefühl, das Spitzig-Gedrängte und das Gerundet-Loseliegende in der dekorativen Haltung stehen sich gegenüber. Der weichen Formgebung der Maria aus Neufra entspricht die wohltönende Schwingung des Körpers. Der formal-ikonographische Typ der Marien ist in der Gewandanordnung derselbe, nur daß das Tuch den Kopf wirklich

einrundet bei der Maria aus Neufra, während es bei der Lautracher Figur zwischen Kind und gewandanpressender Hand durchschießt und in die Strömung der Vertikalfalten einmündet. Was Multschers organische Auffassung der Falten charakterisiert, das Umschmiegen der Gewandfalten durch die Mantelfalten, kennt der Meister der Figur aus Neufra nicht: in lockerer, lösbarer Schicht, weichkurvig, hängen die breiten, hohlen Röhren des hochgenommenen Mantels. Am Boden aufstauend erstarrt der Fluß zu hartkantigen Faltenkristallen.

Abb. 162. Muttergottes in Heggbach

Entgegen Multscher, seinem Meister, denkt dieser Schnitzer nicht von der Knochenstruktur des Körpers aus, die der Oberfläche ihre Bedingungen schafft, sondern von der Oberfläche aus, unter der nur noch verschwommen das Feste liegt. Ein Gesicht wird ihm nicht bestimmt durch das tektonische Gerüst des individuellen Schädelbaues, sondern durch eine schematisch-dekorative Verteilung der Einzelteile des Gesichts.

Ein weiteres Werk dieses Schnitzers ist die Büste einer weiblichen Heiligen (1923 im Münchener Kunsthandel), übereinstimmend in Kopftyp, gerundeter Führung des Kopftuchs und im Faltenstil. Die Gesichter strukturlos weich und flach mit unbelebten Wangenflächen und gleichmäßig runder Umgrenzung der Stirn. Schräggestellte, flachliegende Augen schauen unter dicken Lidern schläfrig drein. Das Haar ohne durchgehende Wellung der Strähnen; nur vereinzelt sind der Haarmasse die Kurven eingeschnitten, erstarrt in dekorativer Manier.

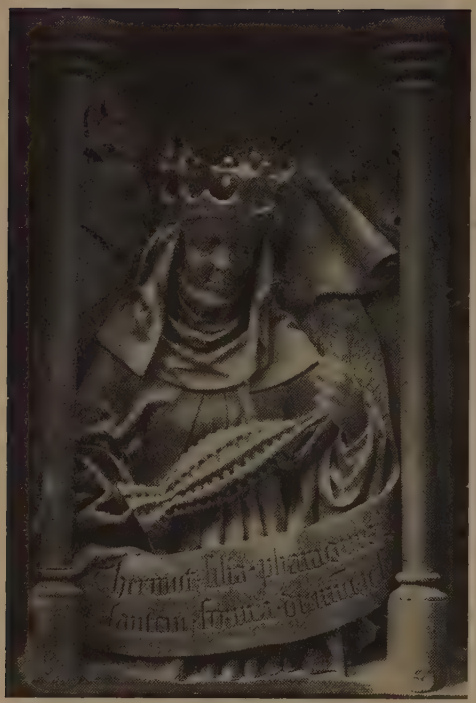


Abb. 163. Thermut. Figur im Chorgestühl des Ulmer Münsters

Das beste Werk dieses Meisters ist unzweifelhaft die Madonna in Donzdorf, eine originelle frische Leistung, an den Anfang seiner Tätigkeit zu rücken. Aber schon hier der Mangel an struktivem Sinn und das gleiche dekorative Gefühl für weiche Kurven vom Schwung des Kopftuchs an gerechnet bis zu den wellenden Säumen und den noch weichbrüchigen Überborden des Sokkels. Aus der Werkstatt dieses Meisters sind die Figuren der Ottilie in Ebersbach und später der Barbara in Hochwang (beide B.-A. Günzburg) hervorgegangen. Im weiteren Schulzusammenhang eine Barbara in Rottweil, untersetzter proportioniert, aber gleichfalls mit dem lang über die Schultern abfließenden Haar.

Dieser Meister der Maria aus Neufra bekommt für die Ulmer Schnitzerplastik die gleiche Bedeutung wie der Meister der Sterzinger Tafeln für die Malerei der Stadt. Das fast parallele Verstrahlen der Faltenzüge, die die Körperschwingung immer wieder nachklingen lassen, ist wieder spezifisch schwäbisch, ulmisch, nicht aber multscherisch. Nach Multschers Tode muß dieser Meister eine umfangreiche Werkstatt gehabt haben. An ihn wandte sich, wie es scheint, der ältere Syrlin zur Mitarbeit an den figürlichen Schnitzereien des Ulmer Chorgestühls, das 1469–74 entstand. Die Reliefbüsten in den Wandfeldern oberhalb der Rücksitze des Gestühls sind augenscheinlich von dem Meister und seiner Werkstatt geschnitzt worden.

SCHLUSSWORT

DIE Muttergottes in Maria-Mödingen und die Ulmer Plastik nach Multscher. So reich die Wirkung des Sterzinger Altars ist, die sich in der stattlichen Reihe von Schnitzfiguren aus verschiedenstem plastischen Temperament niedergeschlagen hat, nicht ein einziges Werk erscheint darunter, aus dem die Genialität Multschers aufleuchtet. Multscher hatte in seiner Jugend durch die Auseinandersetzung mit dem niederländischen Realismus die erste Phase der Spätgotik in der deutschen Plastik heraufgeführt. Mit seiner Reife, in dem Sterzinger Altar, war keine neue Stilwende heraufgeführt worden. Es war ein folgerichtiges Weiterbauen an dem plastischen Stil, den er aus den Angeln gehoben, dem Stil der kubischen Einheit und tiefenführenden Bewegung, dem Stil der Klarheit und des straffen Tempos, dem Stil der struktiven Körperdarstellung und stofflichen Charakteristik. Aber noch immer war Multscher der große Führer, an dessen Kunst sich zahlreiche jüngere Talente orientierten.

Abb. 164. Hl. Barbara aus dem Sterzinger Altar

Zwei Wege werden deutlich, auf denen die Entwicklung der Ulmischen Plastik fortschritt, zwei Richtungen, eine strenge und eine barocke, aus denen am Ende des

Jahrhunderts Gregor Erhart, der Meister des Blaubeurer Hochaltars, die Synthese zog. Des älteren Syrlin Chorgestühl von 1469–74, das viel Nachahmung, aber nicht eigentlich eine Nachfolge gefunden hat, wird wie eine Insel von diesem Fluß der Entwicklung eingeschlossen.

Die strenge Richtung wird hauptsächlich durch den Meister des Tiefenbronner Altars von 1469 und sein etwas späteres Hauptwerk, die Muttergottes in Heggbach, vertreten. Hier greift ein Meister von idealisierendem Zartsinn die Ideen von Sterzing auf und wandelt sie originell. Der Gesamteindruck der Heggbacherin bleibt trotzdem zugleich starrer und trockener. Der Schwung der Figur nicht mehr so volltönend, das gotische Stehen mit dem schärfer hervortretenden Knie eckiger. Das Kind nicht mehr sitzend, sondern schräg liegend wieder von beiden Händen gehalten. Aber welchen Händen! Schlank und feinfühlig sind sie in subtilen Gesten dem Kindeskörper angeschmiegt. Schmalseitig eingestellt übertönt ihre fast raffinierte Verkürzung den Flächeneindruck der Lagerung des Kindes. Das Mantelthema ein neues: nur noch auf der Spielbeinseite unter dem Arm hochgenommen, auf

Abb. 165. Muttergottes in Maria-Mödingen

Abb. 166. Muttergottes in Tamsweg

der anderen Seite nur zu einer Faltenschlinge unter dem Arm durchgezogen, ergibt sich ein klarer Gegensatz der Seiten. Hier ein einziger senkrechter Fall vom Handgelenk bis zum Boden, wobei die Unterseite des Stoffes mit einer Schmalröhre vortritt, parallel zu der Falte vor der Mitte des Leibes, dort eine dreieckige Beutelform voll Knitterfalten unter dem Arm hängend, wo Multscher paralleles Untereinander von spitzen Dreiecken gab. Beides wirkt im Sinne der Lockerung der Schale vom Kern, beides dient der malerischen Tendenz des Stils. Auch das Kopftuch umschalt das Haupt in feinen Höhlungen.

In diesen Endzielen, nicht aber in den Mitteln, begegnet sich diese feine Nachblüte des Stils der Sterzinger Maria mit der barocken Richtung, die noch unmittelbar in Multschers Werkstatt entstand. Sie wird durch die Muttergottes im Kloster Maria-Mödingen repräsentiert. Die Vorstellung der Maria aus der apokalyptischen Vision, die auf der Mondsichel steht, liegt auch der Sterzinger Maria und ihrer Gefolgschaft zugrunde, hier aber verbindet sich dieser Gedanke mit dem der Himmelskönigin, und das rauschende Pathos dieser prachtvollen Figur gibt wahrhaft eine Maria triumphans. Das Quellende und Saftreiche der Figur kam der Gesinnung des Barockzeitalters entgegen, das die Gruppe ganz und gar mit Polierweiß überstrich bis auf die goldenen Säume und Schuhspitzen, was die an sich schon überlebensgroße Figur noch mächtiger erscheinen läßt. (Der Oberkörper, stark rückwärts gebogen, ist etwas zu kurz, aber in Wirklichkeit nicht so zusammengedrängt, wie er auf der Photographie

durch jähe Verkürzung von schräg unten erscheint.)

Es ist etwas von Weltfreundlichkeit und offener Güte in dieser herrlichen Gestalt, das schon durch das sanguinische Temperament dieser Maria bedingt erscheint, aber diese Freudigkeit liegt mehr noch in dem unerhört festlichen Charakter des Faltenwerks. In dem Mantel Marias sind herrliche Faltenthemen angeschlagen. Weichwellige Säume geben in Fall und Steigen klingende Melodie. Breit umgeschlagen liegt der Mantel auf dem Arm, der das Kind trägt, schwingt um die Schulter der Maria, einbuchtend über dem Zepterarm, um dann mit brausendem Schwung die Gestalt zu umgreifen und hochzuschießen bis zum Sitz des Knaben. Die Kinder der Multscher-Madonnen sind leicht versonnen und legen das Köpfchen schief; hier sitzt mit quecksilbriger Munterkeit ein kleiner Quirl auf Marias Arm. Das Neue an dieser Maria ist die große, die Figur umgrei-

Abb. 167. Muttergottes in der Klosterkirche zu Maria-Mödingen

Abb. 168. Muttergottes in Dormitz

fende Bewegung des Mantels. Nicht mehr die senkrecht hängenden Falten allein, sondern die unter dem Arm wagerecht quergezogenen ergeben den symphonischen Reichtum. Man spürt wesentlich das Dynamische, manchmal wie Zuckende und zugleich Quellende dieser Faltenbewegung. Dabei bleibt das Standmotiv der Maria durchaus klar in der kräftigen Biegung der Hüften und im vorgesetzten Bein, das vom Knie ab von zwei Steilfalten begleitet in seiner Schrägstellung deutlich ist wie bei dem Palmeselreiter in Wettenhausen. Um 1430 hätte der Wurf des Mantels unter dem Zepterarm eine Folge von Schüsselfalten hervorgerufen, deren Einzelerscheinung bedeutungsvoll gewesen wäre. Hier aber zwischen 1460–1470 werden unter dem Arm die Röhrenfalten von beiden Seiten her aufgespalten, werden geknickt und gebogen, so daß sie, im einzelnen sinnlos und dissonierend, erst im Ganzen der einheitlichen Tiefenbewegung Sinn und Harmonie erlangen.

Wer war der Meister dieser Figur, deren Stil einen entscheidenden Schritt über den Sterzinger Altar hinaus tut, aber dabei doch die früheren Elemente rundrückiger Falten bewahrt und nicht die scharfwinklig geknitterten mit schmalem Steg anwendet? Im Sterzinger Altar ist die Barbara am nächsten verwandt; ihr Mantel, bedeutend in der Erfindung, von einer Feierlichkeit, die bei der Heiligen, die die Hostie weiht, gerechtfertigt, ja gefordert ist, hat die gleichen weiteingeschlitzten Röhren und Hängetüten im Faltenwerk, nur alles senkrecht geordnet. Vergleicht man den Lauf der Säume, so ist das dekorative Grundgefühl bei beiden dasselbe. Ein wichtiges Motiv, das in den Nacken geglittene Kopftuch der Mödinger Maria, hat auch schon diese

Barbara, und vor ihr hat es die Magdalena in Rottweil.

Der Kopftypus allerdings weicht von dem der Multscherschen Marien ab. Merkwürdig wie puppenhaft der Kopf wirkt und zudem im Verhältnis zur Gesamtgröße um ein Geringes zu klein. Gut beobachtet und dadurch multscherisch ist nur die Halsmuskulatur. Die an den Schläfen zurückgekämmten und hinter dem Ohr herunterfallenden Lockensträhnen sind eine Haartracht, die auch Multscher anwendet, und unter dem dicken weichen Farbüberzug mag noch die Stofflichkeit, die Multscher darin erreicht, verborgen sein. Die Linie des Haaransatzes ist hart, ja das Gesicht scheint wie aus einer vertiefteren Schicht geschnitzt. Sollte auch hier bei der Neufassung im Zeitalter des Porzellans ein Schnitzmesser eingegriffen haben? Über den Kopf läßt sich Endgültiges nicht sagen, wohl aber über die Gewandung, die eine geniale Weiterbildung Sterzinger Motive darstellt.

Abb. 169. Muttergottes in der Klosterkirche zu Weißenau

Darf man Multscher, dem genialen Feuerkopf, von dem von 1458 bis zu seinem Tode 1467 kein sicheres Werk bekannt ist, noch diesen Altersstil zutrauen? Waren diese Entwicklungsmöglichkeiten in ihm frei geworden durch die Erneuerung des ganzen Menschen während des vielmonatigen tiroler Aufenthalts? Sicher hat Multscher mit unbefangenen Augen auch die Kunst auf seinem Reiseweg in den nördlichen Alpen gesehen und auf sich wirken lassen, denn das Vorbild für das Schema der Mantelanordnung der Mödinger Maria ist in Figuren wie

der Madonna von Tamsweg zu suchen, einer Salzburgischen Arbeit, die nach 1452 entstand, wenn auch der imposante Reichtum der Faltenbehandlung nur vom Sterzinger Altar herzuleiten ist. Etwas Bestimmtes und Abschließendes über den Meister läßt sich wegen des entstellenden Anstrichs nicht sagen, aber die Klaue des Löwen ist an vielen Stellen zu spüren.

Von der Berühmtheit der Mödinger Schöpfung zeugen Figuren wie die Maria in Dormitz (Mittelfigur des Hochaltars), die den großen pathetischen Stil ins Hübsche und Freundliche herabgemindert hat. Nicht ohne den Vorgang der Mödinger Figur ist auch die Maria in Rennertshofen zu denken. Haltung, vorgestelltes Knie und die Horizontalfalten des unter dem Arm durchgezogenen Mantels, wie besonders auch das Kind weisen darauf. Zugleich aber ist die Figur Fortsetzung der von der Billenhäuser Maria angeschlagenen Richtung, und schließlich hat auf den Kopftyp und die Führung des Kopftuchs der Meister der Maria von Neufra entscheidend gewirkt. Seiner Schule ist denn auch diese Figur zuzuweisen. Was aber die Maria in Mödingen entwicklungsgeschichtlich bedeutet, läßt am besten die Madonna in Weißenau, ein Frühwerk vom Meister des Blaubeurer Hochaltars, erkennen. Sie ist die deutliche Fortsetzung des letzten Werks im Multscherstil. In allem gestrafft, erscheint sie als Dokument einer jungen spannkräftigen Generation. Die Haltung gerade, fast unbewegt, der Mantel fester angezogen mit einer energischen Schräge vor dem Unterkörper. Dazu alle Falten verhärtet gegenüber den dagegen noch weichen Röhren in Mödingen. Am Ende des Jahrhunderts, bei der Blaubeurer Madonna, hat dieser Meister dann auch einen gelösteren Stil, den Stil seiner Reifezeit, gefunden.

In der Mödinger Madonna sind zum letzten Male in der Geschichte der deutschen Plastik des Mittelalters Anregungen von Osten, die zur Zeit der „Schönen Madonnen“ so wichtig gewesen waren, nach Westen gewandert. Multscher selber oder doch seine Werkstatt knüpfte hier noch einmal an, nachdem sein monumentaler Realismus – die erste Phase der Spätgotik –, mit dem er in seiner Jugend den auf böhmischen Voraus-

setzungen beruhenden Stil in der Plastik überwunden hatte, zu allgemeiner Herrschaft gekommen war. Schon aber meldete sich in dieser Zeit die zweite Phase der Spätgotik in der deutschen Plastik. Wieder ist es der niederländische Realismus, der in einer zweiten Welle heranflutet. Niclaus Gerhaert von Leyen ist der Führer dieser Bewegung, die über ganz Süddeutschland Ausdehnung gewinnt. Mit seinem kurzen Aufenthalt in Straßburg 1463–67 bricht eine neue Epoche der oberrheinischen Plastik an. Sein Schüler Simon Lainberger aus Nürnberg bringt mit dem Hochaltar der Georgskirche in Nördlingen 1478 für Franken die entscheidende Wandlung. Bis in die tiroler Plastik lief diese Bewegung aus, wofür der Täufer Johannes im Gespreng des St.-Wolfganger Altars ein Zeugnis gibt. Einzig die künstlerische Kraft Schwabens behauptete sich länger gegen diese Einwirkung und bewahrte die von Multscher angegebene Richtung. In Baden-Baden meißelte Niclaus von Leyen 1467 den Gekreuzigten, woran sich Simon Lainberger entflammte, und im gleichen Jahre folgte Niclaus Gerhaert dem Ruf des Kaisers nach Wien, was für die österreichische und auch die bayrische Plastik einschneidende Folgen hatte. Multschers Todesjahr 1467 war zu einem Schicksalsjahr der deutschen Plastik geworden.

Abb. 170. Muttergottes in Maria-Mödingen

ANMERKUNGEN

EINLEITUNG

1. Der Eintrag ins Bürgerbuch 1427 ist mitgeteilt von R. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1905, Sp. 54.

Die steuerfreie Aufnahme geschah selten, steht aber nicht einzig da in der deutschen Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Sie ist späterhin in Ulm noch dem Maler Ludwig Schongauer und in Nördlingen dem Maler Friedrich Herlin zuteil geworden.

2. Der Hinweis auf die Steuerrolle 1431 zuerst bei Jäger, Über die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms. Schorns Kunstblatt 1833, S. 407.

3. Über den „maister von Ulm" vgl. Obser, Quellen zur Baugesch. d. Überlinger Münsters, Festgabe d. Badischen Histor. Kommission 1917.

4. Urkunden zur Gesch. d. Pfarrkirche in Ulm. In Auszügen mitgeteilt von H. Bazing und G. Veesenmayer, Ulm 1890, Nr. 223, 226, 230.

5. Julius Baum, Der bildnerische Schmuck des westlichen Münsterportals, Mitt. d. Vereins f. Kunst u. Altertum in Ulm und Oberschwaben, 1927, hat die künstlerische Bedeutung der Heiligenmartyrien neben den Aposteln nachdrücklich betont. Daß man aber bei einigen Gruppen „an einen Künstler aus dem Stilkreis Multschers denken" könnte, leuchtet mir nicht ein.

6. Dem Meister Hartmann möchte ich auch das Epitaph der Herzogin Anna von Polen († 1425) in der Stadtpfarrkirche zu Mindelheim zuweisen, das ebenso wie das stilistisch davon sehr verschiedene Rotmarmor-Epitaph des Ursberger Abtes Wilh. Sartor von Thannhausen in München, Bayer. Nat.-Mus., als Multscherarbeit veröffentlicht wurde von Jos. Christa, Kalender Bayer. u. Schwäb. Kunst 1927. Hrsg. v. H. Kiener, München.

DIE KARGVOTIVNISCHE

Die Kargnische muß methodisch den Ausgangspunkt bilden für jede Untersuchung der Werke des jungen Multschers. Stadler, H. Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907, hat die Kargnische unberücksichtigt gelassen. Ihre große entwicklungsgeschichtliche Bedeutung war ihm entgangen.

Philipp Maria Halm (Monatsh. f. Kunstw. 1910) vertrat die Ansicht, es könne einzig eine Maria als Himmelskönigin von Engeln umgeben dargestellt gewesen sein.

R. Pfleiderer (Christl. Kunstbl. 1910) erkannte, daß drei Figuren in der Mitte gestanden haben müssen, doch ging seine Hypothese fehl, es sei Maria mit dem Verkündigungsengel auf dem einen und dem knieenden Stifter auf der anderen Seite dargestellt gewesen.

Karl Gröber (Das plastische Werk Hans Multschers in: Süddeutsche Beiträge zur Gesch. d. Kunst der Spätgotik, herausgegeben von Buchner und Feuchtmayr. Augsburg 1925) behauptet, die Kargnische könne zu Vergleichen mit figuraler Plastik nicht mehr herangezogen werden. Gröber meint, „daß man fast annehmen muß, daß die plastische Ausstattung nur Holzfiguren waren", weil der Boden keine Spuren zeige, daß schwere Steinfiguren auf ihm gelastet haben. Freilich können solche Spuren nicht gefunden werden, da die Mittelfiguren auf ebensolcher Sockelschicht standen wie die beiden Engel zu Seiten.

DIE HERKUNFT VON MULTSCHERS FRÜHSTIL

1. Das Relief des Jean Gervais abgebildet bei Soil de Moriamé, Les anciennes industries d'art Tournaisiennes à l'exposition de 1911. Tournai 1912. Taf. LIV. Das Relief des Baudouin de Henin (gest. 1420) und der Cathérine de Melun (gest. 1425) abgeb. bei Soil usw. Taf. XLII und Grete Ring, Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrh. (Belgische Kunstdenkmäler, Herausg. v. Paul Clemen, München 1922. Bd. I, S. 279).

2. Diese Votivreliefs waren manchmal mit Holztüren verschließbar, wie aus den erhaltenen Angelhaken geschlossen werden kann, z. B. das Relief des Pierre de Pérenchies (gest. 1412) Soil usw. Taf. XXXVIII und auch das erwähnte Relief des Baudouin de Henin.

3. Auch die Maler griffen nach dieser Umrahmungsform, z. B. Conrad von Soest beim Nieder-Wildunger Altar 1404, dessen rechteckige Mitteltafel der Kreuzigung im Bogen schließt und zwei Propheten in den Zwickeln erscheinen läßt.

4. E. Bertaux, Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre. Gaz. d. beaux arts 1908. Bd. 40.

5. Über das Denkmal Engelbrechts von Nassauen vgl. Jan Kalf, De monumenten in de voormalige Baronie van Breda. De monumenten van geschiedenis en kunst in de Provincie Noordbrabant. Utrecht 1912.

Der Stich nach dem Denkmal aus Th. E. van Goor, Geschiedenis von Breda 1744.

6. Etliche Jahre nach Entstehung der Kargnische haben Bildhauer aus dem Kreise des Konrad Witz die Brüstungen des sechseckigen Treppengehäuses, des sog. Schneggs im Konstanzer Münster (1438—1446) mit Steinreliefs und Prophetenstatuen dazwischen geschmückt in einem lebendig plastischen Stil, der am Körperleben Freude hat und an dem stößigen Rauschen mächtiger Faltengewirre. Auch hier also ein Stil, der burgundisch-niederländische Herkunft verrät, aber doch weit gröber ist als Multschers Plastik. Vgl. Julius Baum, oberrhein. Bildwerke im Zeitalter des Konrad Witz, Zeitschr. f. bild. Kunst 1926. Allerdings ist Baum die bahnbrechende Bedeutung Multschers entgangen. Er meint S. 105: „Im gesamten deutschsprechenden Südwesten gibt es nur noch zwei Gegenden, in denen, ebenso zeitig wie in Konstanz, der ganze niederländische Realismus schon in den dreißiger Jahren seinen Einzug hält: das mittlere Wallis und Schwäbisch-Hall."

WEITERE PLASTISCHE FRÜHWERKE MULTSCHERS

1. Auf die Figurenanordnung auf Böblingers Originalriß von 1494 im Ulmer Münsterarchiv hat Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jahrhunderts, S. 19 hingewiesen.

2. Der Schmerzensmann und die Rathausfiguren sind als Arbeiten Multschers zuerst von Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 111—117 erkannt worden.

3. Auf die Einwirkung Sluters auf Multscher hat auch Julius Baum hingewiesen, ohne indes bestimmten Beziehungen nachzugehen. Gotische Bildwerke Schwabens 1921, S. 121.

4. Karl Friedrich Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes. Leipzig 1913, S. 119 gibt die Datierung der Rathausfiguren mit der Regierungszeit Kaiser Sigismunds 1433–37 an, was mir aus stilistischen Gründen unhaltbar scheint. Die Statuen müssen vor der Kargnische und dem Schmerzensmann entstanden sein.

5. Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters (Hdb. f. Kunstwissenschaft, Potsdam) S. 63 weist für die aus deutscher Tradition nicht zu erklärende Idee der wappenhaltenden Knappen, die vor 1375 schon an dem Portal des Stephansdomes zu Wien auftritt, auf eine mögliche Einwirkung von Paris her hin, wo an der Portaltreppe der „Vis du Louvre" von 1365 im ersten Stock zwei Wappenhalter von der Hand des Jean de Saint-Romains die Reihe der Fürstenbilder unterbrechen.

6. V. C. Habicht, Die älteren Figuren am Rathause zu Ulm. Ztschr. f. Christl. Kunst 1912. Habicht erkannte in den Kurfürstenfiguren Arbeiten der Werkstatt Meister Hartmanns. Er will die Kurfürsten von Köln, Trier und Mainz der gleichen Hand, nämlich der Meister Hartmanns selbst, zuweisen, was stilistisch unmöglich ist.

7. Das Wappen des sinnenden Schildknappen ist nach J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens 1921, S. 166: „das Karl dem Großen zugeschriebene Wappen, gespalten aus Lilien und halbem Adler, wohl um Karls Herrschaft über Frankreich und Deutschland anzudeuten."

8. Zum Grabsteinmodell.

Es ist das Verdienst Karl Friedrich Leonhardts, Multschers Autorschaft an dem Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten erkannt zu haben. Leonhardt hat diese Entdeckung nicht nur stilkritisch, sondern auch historisch, epigraphisch, heraldisch und waffenkundlich gestützt.

a) Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1910, Bd. V, S. 169. K. F. Leonhardt, Ein Grabmalsentwurf von Hans Multscher im Bayerischen Nationalmuseum.

b) Monatsh. f. Kunstwissenschaft 1911, IV, S. 513. K. F. Leonhardt, Multschers Kargaltar und das Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten.

c) (abschließend) K. F. Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes. Leipzig 1913. Kap. VII: Das Grabsteinmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten.

d) Helmuth Theod. Boszert vertritt auch Leonhardts Ansicht: Der ehemal. Hochaltar in U. L. Frauen-Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol. Innsbruck 1914, S. 67.

Gegen Leonhardts Ansicht haben sich gewandt:

a) Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg-Stuttgart 1921. S. 122, der den Grabmalsentwurf für bayrisch hält.

b) Wilh. Pinder, Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters (Hdb. d. Kunstw.) S. 184, spricht von dem „nationalbayerischen Charakter seiner Grundform". Die angeblichen Berührungen mit dem Aichacher Stein sehe ich nicht.

c) Karl Gröber, Hans Multschers plastisches Werk. Süddeutsche Beitr. z. Kunstgesch. I. Augsburg 1924 will das Grabsteinmodell nach Vergleich mit einem Grabstein des Ludwig von Rothenstein in Grönenbach (B.-A. Memmingen) einem unbekannten

Ulmer Meister zuweisen, der ein Zeitgenosse Multschers war. Dieser Grabstein ist aber aus stilistischen Gründen rund fünfzig Jahre später entstanden als das Grabsteinmodell.

d) Phil. Maria Halm und Georg Lill, Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums. 1. Abt.: Die Bildwerke in Holz und Stein vom 12. Jahrhundert bis 1450, Augsburg 1924, schließen sich Gröbers Ansicht an, machen aber dann mit Recht auf die französisch-burgundische Grundform des Modells, die vorher in Süddeutschland unbekannt war, aufmerksam.

9. Über die Grabplatte des Herzogs Albrecht II. in der Karmelitenkirche zu Straubing vgl. Philipp Maria Halm, Studien zur süddeutschen Plastik usw. I. Bd. 1926, S. 54ff., wo die Entstehungszeit der Bildnisplatte um 1420 aus stilistischen, waffenkundlichen und historischen Gründen nachgewiesen ist.

10. Ohne überzeugende Gründe wird als weiteres Frühwerk Multschers das Doppelgrabmal des Herzogs Ulrich von Teck (1432) und seiner zweiten Gemahlin Ursula von Baden († 1429) in Anspruch genommen von Jos. Christa, Zwei gotische Epitaphien in der Stadtpfarrkirche Mindelheim. Hochvogel, Wochenschrift zur Allgäuer usw. Zeitung 1927, Nr. 23.

11. Der Gedenkstein des H. Herzheimer in Frauenchiemsee, abgeb. in Kunstdenkmale d. Königr. Bayern I. Bd., II. u. III. Teil, München 1905, Taf. 236.

DER WURZACHER ALTAR IN BERLIN

1. Die Tafeln zuerst veröffentlicht von M. J. Friedländer, Hans Multschers Altarflügel von 1437. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlung Bd. 22, 1901.

Vgl. weiter Franz Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, S. 6–42.

Diözesanarchiv für Schwaben 1902. XX. Beck, Die weiland „Truchsessengalerie" zu Wurzach und die Multscherbilder.

Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 102–110.

2. Die Lasuren sind auf der Tafel der Auferstehung vielfach heruntergeputzt, am Sarkophag und am Fels unmittelbar hinter Christus. Bei diesem Gestein sind nur noch zeichnerisch rote Randlinien stehen geblieben, nicht die Modellierung wie am Gestein hinten. Ebenso an Schulter und Oberarm des Wächters hinter dem Graben links neben Christus, wo die Armschiene wie ein Schleiertuch wirkt, durch die der hellere Ton darunter durchschlägt; schließlich am Wiesenrand, wo die Bretterplanke durchschimmert.

3. Das beschreibende Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin nimmt irrtümlich an, daß bei geschlossenen Flügeln die Mariengeschichten sichtbar waren und bei geöffneten Flügeln die Passion Christi. Daraus erklärt sich denn auch die Hypothese: „Die Flügel verschlossen einen Altarschrein, der vermutlich die Kreuzigung in Schnitzerei barg."

4. Über das Grundsätzliche der germanischen Raumanschauung vgl. Gerstenberg, Die ideale Landschaftsmalerei, Halle 1923, S. 8ff.

5. Stadler hat geglaubt, die Unterschiede der Tafeln auf die genetische Entwicklung des Malers zurückführen zu können. Multscher sei von Tafel zu Tafel ein vollkommenerer Maler geworden. Dieser Auffassung liegt die unbeweisbare Annahme zugrunde, daß die Berliner Tafeln Multschers erstes Malwerk gewesen seien, an dem er, ein genialer Schüler seiner selbst, rasch zum Meister geworden sei.

6. Friedländer im Jahrb. d. Preuß. Kunstslgn. S. 257: „Die zweite Inschrift, überflüssig neben der ersten, mehr ausführlichen, kaum lesbar für den, der vor dem Altare stand, von spielerischem Charakter, muß von dem gemalt worden sein, der in der Inschrift genannt ist, und zugleich von dem, der die Bilder ausgeführt hat."

7. Die Bilder auf Schloß Wolfegg sind von Boszert bekannt gemacht worden. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1908. Die entstellenden Übermalungen der Bilder sind die Untat einer Restauratorin vom Ende des 19. Jahrhunderts. Das naive Frauenzimmer fälschte auf einem Bilde auch noch das Monogramm Aldegrevers.

8. Über die Zeichnung der Kreuztragung Franz Stadler, Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 1912. V. S. 526.

Diese Zeichnung (32,4×23,7 cm) aus der Sammlung Weigel zuletzt versteigert aus der Kollektion R..., Paris. Vente Frederik Muller u. Cie., Amsterdam. 12. VII. 1921.

BILDWERKE AUS DEM STILKREIS DES WURZACHER ALTARS

1. Die Muttergottes in Landsberg am Lech wurde von Phil. Maria Halm als eigenhändiges Werk Multschers erkannt. Kalender bayer. und schwäb. Kunst 1907, herausgegeben von Joseph Schlecht. „In der Häufung der Knitterfalten bei der Landsberger Madonna erkennen wir eine gegenüber der Sterzinger Figur fortgeschrittenere Phase des Stils, jedoch nicht in dem Maße, daß man Multscher, der noch im Jahre 1467 in Ulm nachzuweisen ist, ausschalten müßte." Dehio im Hdbch. d. deutsch. Kunstdenkmäler Bd. III, gab die Figur einem Schüler Multschers um 1460–70. Stadler 1909 wollte sie noch später entstanden wissen. Auch Gröber 1924 hält an der späteren Datierung Halms fest. Ebenso Pinder in seiner Geschichte der deutschen Plastik, Hdbch. d. Kunstwissenschaft 1926.

2. Marie Schütte, Ein Beitrag zur Multscherforschung. Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1907, S. 39ff. wollte die Figuren in Rottweil und die Gemälde in Stuttgart und Karlsruhe zu einem Altar zusammenordnen, doch sind die Gemälde wesentlich später.

Die Fassung der Rottweiler Figuren ist erneuert. Barbara trägt ein grünes Kleid, Magdalena ein rotes Kleid. Beide haben einen weißen, breit goldgerandeten Mantel mit blauem Futter.

3. Bei der Klosterwalder Maria erkannte ihr Entdecker, Georg Weise, sogleich den Zusammenhang mit dem Multscherstil. Georg Weise, Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten. Reutlingen 1925, S. 48–50. Dort auch Abbildungen der Brügger Epitaphien.

4. Abbildung der Maria in Unteressendorf bei Gerstenberg, Sitzende Muttergottesbilder aus der Werkstatt Hans Multschers. Schwäb. Mus. 1927.

5. Auf die Zeichnung in Erlangen hat M. J. Friedländer schon im Jhrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 1901 hingewiesen. Sie wurde als Multscher publiziert in Handzeichnungen deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin o. J. (1920). Herausgegeben von M. J. Friedländer und Elfried Bock.

6. Ernst Weil, Eine frühe Arbeit Multschers. Repert. f. Kunstwissenschaft 1925, S. 36 hält den Schlußstein der Bessererkapelle für ein eigenhändiges Werk Multschers. Seine Folgerung, daß damit der Schmerzensmann vom Münsterportal endgültig aus der Reihe der Multscherarbeiten ausscheiden muß, ist ebenso irrig.

7. Über den kreuztragenden Christus aus Heiningen (O.-A. Göppingen) vgl. Julius Baum. Deutsche Bildwerke des 10.–18. Jahrhunderts, Stuttgart 1917, Nr. 158 und das dort angegebene Schrifttum.

8. Die Kreuztragungsgruppe in Heiligkreuzthal: Konrad Lange, Die Werke Multschers und des Meisters von Meßkirch. Württemberg. Vierteljahrsh. 1909.

9. Über die Verbreitung der Sitte des Palmesels. E. A. Stückelberg, Die Palmsonntagsfeier im Mittelalter. Festbuch z. Eröffnung des historischen Museums, Basel 1894.

10. Der Palmesel in Wettenhausen ist wechselnd beurteilt worden, weil man die Überarbeitung des 18. Jahrhunderts nicht erkannt hatte. Vgl. K. Gerstenberg, Der Palmesel in Wettenhausen. Repert. f. Kunstw. 1926, S. 45.

DER STERZINGER ALTAR

1. Die Urkunden über den Sterzinger Altar wurden publiziert

a) in Auszügen von Conrad Fischnaler, Beitr. z. Gesch. d. Pfarre Sterzing und des Pfarrkirchbaues. Ztschr. d. Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg 1884.

b) Ausführlich, aber mit Lesefehlern und nicht entzifferten Fehlstellen von F. Reber, Hans Multscher von Ulm. Sitz.-Ber. d. Philos.-Philol. und der Histor. Klasse d. K. bayer. Akad. d. Wiss. zu München 1898.

c) Einwandfrei und mit eingehender Kritik von Helmuth Th. Boszert, Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen-Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol. Ztschr. d. Ferdinandeums usw. 1914.

2. Stiftung einer täglichen Messe und eines Jahrtags auf dem Zwölfboten-Altar in der Pfarrkirche zu Sterzing 1. Aug. 1452. Urkunden-Regesten aus dem Stadtarchiv in Sterzing. Herausg. v. C. Fischnaler. Innsbruck 1902, Nr. 244.

3. Boszert a. a. O. S. 14 ff. hat die einleuchtende Vermutung aufgestellt, daß der Transport von Multschers Altar über die Alpen durch den Kaufmann Hans Eßlinger geschah, der auch für Multscher eine Hauptsumme der Löhnung einkassierte und nach Ulm übermittelte.

4. Wie hoch die Gesamtsumme war, die Multscher für den Altar erhielt, steht nicht fest. Reber rechnet aus den Urkunden 300 rheinische Gulden heraus, Boszert dagegen kommt auf 1000 Gulden.

5. Die Figuren im Schrein wurden von Stadler, a. a. O. nicht glücklich in folgender Reihe angeordnet: Ursula, Barbara, Maria, Katharina und Apollonia. Boszert a. a. O. ließ bereits Barbara und Ursula die Plätze tauschen, aber er behält noch irrig Apollonia als rechte Randfigur, was rhythmisch unmöglich ist.

DIE GEMÄLDE DES STERZINGER ALTARS

1. Boszert a. a. O. S. 35 ff. hat mit Recht hervorgehoben, daß die Maße der Tafeln für die Rekonstruktion berücksichtigt werden müssen. Er ist trotzdem zu einem falschen Resultat gekommen, weil er dem optischen Gesichtspunkt keine Rechnung trägt. Die Maße lassen für die Anordnung der Tafeln im Neben- und Übereinander noch die folgende Möglichkeit zu, die auch die künstlerische Einheit der Tafeln einschließt, während in Boszerts Rekonstruktion die Perspektive der Tafeln im Wechsel aus dem Bild heraus und in das Bild hineinführt.

Ölberg 2,04×1,845	Geißelung 2,05×1,845
Dornenkrönung 2,05×1,87	Kreuztragung 2,04×1,87
Verkündigung 2,04×1,845	Geburt Christi 2,05×1,845
Anbetung d. Könige 2,05×1,87	Marientod 2,04×1,87

2. Die Unterschiede der Raumbildung des Wurzacher und Sterzinger Altars sind sorgfältig untersucht von Herbert Hauschild, Der Innenraum der Ulmer Tafelmalerei des 15. Jhs. Dresden 1915. Allerdings hält Hauschild den Meister des Wurzacher Altars für einen unbekannten Alpenländer.

3. Für die Verkündigung Mariä in Sterzing glaubte Friedrich Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Straßburg 1913, S. 129 in der Verkündigung eines Rogier-Schülers im Louvre das Vorbild gefunden zu haben. Dagegen aber H. Schneider, Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460–80. Basel 1915, S. 66.

4. Der Einfluß des Columba-Altars und des Mittelburger Altars von Rogier auf die beiden Anbetungen in Sterzing, die Stadler, a. a. O. S. 72–76 ausführlich behandelt hat, wird von Winkler und von Schneider bezweifelt. Schneider geht aber doch wohl zu weit, wenn er glaubt, Rogier überhaupt ausschalten zu müssen. Für die Anbetung der Könige hat bereits Dvořák auch auf die Anbetung der Könige des Dirk Bouts in München hingewiesen.

WEITERE WERKE DES STERZINGER MALERS

1. Über die Bilder in Stuttgart und Karlsruhe vgl. die Literaturangaben bei Konrad Lange, Verzeichn. d. Gemäldesammlung im Kgl. Mus. der bildenden Künste zu Stuttgart 1907.

Die Gemälde des Heiligkreuzthaler Altars sind bisher durchweg für älter angesehen als der Sterzinger Altar, also um 1450 angesetzt worden. So bei Konrad Lange a. a. O., Franz Stadler a. a. O. und bei Jul. Baum, Ulmer Kunst 1911.

2. Über niederländische Vorbilder für den Marientod ausführlich bei Stadler a. a. O. S. 157–159.

3. Auf die Übermalungen beim Tod der Maria hat Stadler a. a. O. S. 149 hingewiesen. Der Damast im Pluviale des Petrus, heute gelb gestrichen, war ebenso golden wie das jetzt grau übermalte Kopfkissen.

4. Die Stuttgarter Bilder haben durch Eingriffe eines Restaurators gelitten. Herr Dr. Carl Koch hat mir darüber einige Notizen zur Verfügung gestellt: „Beim Reiterzug ist der Pflanzenwuchs unten am Rande um die oberste ausdrucksvolle Malschicht gebracht. Auch die Körper sind nicht durchweg unberührt geblieben. Der vorderste Gaul hat mehr Plastik gehabt.

Auf der Grablegung steckt das Blutgerinnsel an der Stirn Christi und an vielen Stellen des Körpers noch unter der Übermalung. Sonst ist der Körper nicht übermalt. Nur führt über die Brust die Spur eines Sprunges, die man weiter oben deutlich im Gewand der Maria erkennt. Auch am rechten Kontur des Gewandes Nikodemi führt solche Spur herab, die sich besonders in der Verfärbung der neuen Farbe zeigt."

5. Unsere Abbildung der Multscherplakette auf dem Titelblatt nach dem Exemplar in Berlin, Kais.-Friedr.-Mus. Vgl. Th. Demmler, Bildwerke des Deutschen Museums in Berlin. Bd. II. Die Bildwerke in Bronze usw. Bearb. v. E. F. Bange, Berlin u. Leipzig 1923. S. 70. Nr. 1504. H. 10, 3. Br. 7,7 cm.

Auf der Rückseite der Plakette in Paris eine Darstellung der Anbetung der Könige, die kaum später als 1450 sein dürfte. Abbildung bei E. Molinier, Les bronzes de la Renaissance. Les plaquettes. Paris 1886. II. p. 189. Nr. 722.

6. Stadler a. a. O. S. 161 sieht irrtümlich in dem modern restaurierten farbigen Zustand der Allmendinger Tafeln einen Fortschritt in der farbigen Entwicklung des Sterzinger Meisters. Über die Bilder, besonders über die Reste von Malereien auf den Rückseiten, weiteres im Katalog d. Stuttg. Gemäldesammlung 1907.

Herrn Dr. Carl Koch verdanke ich einige Angaben über den Erhaltungszustand der Allmendinger Tafeln. Auf dem linken Flügel ist Markus am besten erhalten. Ganz übermalt dagegen Lukas. Dazu hat sich die dicke neue blaue Farbe seines Gewandes schon scheußlich verfärbt. Beim Paulus ist der Bart völlig verunstaltet. Die Übermalungen und Ausbesserungen auf dem rechten Flügel machen sich auch auf der Abbildung schon deutlich bemerkbar.

7. Über die Kirchheimer Bilder kurze Angaben bei H. Christ, Die Kunst- und Altertums-Denkmale in Württemberg. Donaukreis, Oberamt Kirchheim 1921, S. 38. Jede Tafel mißt 2,05 × 1,37. „Eine Arbeit aus der gleichen Werkstatt, Reiterzug, im Museum Vaterländischer Altertümer, Stuttgart."

8. Zur Nachfolge des Sterzinger Meisters. Friedländer, Jahrb. d. preuß. Kunstslgn. 1901, S. 266: Die unscheinbare, durch Neuvergoldung des Fonds und sonstige „Restaurisierung" arg beschädigte Noli-me-tangere-Darstellung im Germanischen Museum zu Nürnberg (Nr. 136) gehört wohl auch hierher.

BILDWERKE AUS DEM STILKREIS DES STERZINGER ALTARS

1. Die Muttergottes aus Bihlafingen hat Julius Baum entdeckt. Cicerone 1923, S. 140, J. Baum, Ein Muttergottesbild von H. Multscher.

2. Die beiden Figuren aus Dornbirn (Vorarlberg) bei Otto Schmidt u. Georg Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz. Bd. I. Frankfurt a. M. 1921.

Abb. 171. Heilige Barbara und Katharina aus Dornbirn (Vorarlberg)

Nr. 75. St. Katharina und St. Barbara, Oberschwaben um 1460 (Hans Multscher?) Lindenholz, Fleischteile mit alter Fassung, Rückseite ausgehöhlt, Höhe 149 cm.

3. Die Ulmer Madonna um 1460 im Depot des Schloßmuseums in Stuttgart: Antiquitätenzeitung XX. 1912. Diehl, Eine neue Muttergottes von Multscher.

4. Der Massencharakter der Madonna aus der Gegend von Isny (J. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.–18. Jahrhunderts, S. 135, Nr. 90), spezifisch allgäuisch, läßt sie als Fortsetzung der zwischen 1430 und 40 entstandenen oberschwäbischen Madonna erkennen, die früher bei Bildhauer Lösel in Leutkirch war. Abbildung bei Georg Weise, Mittelalterliche Bildwerke im Kais.-Friedr.-Mus. und ihre nächsten Verwandten. Reutlingen 1924, S. 61.

5. Georg Weise, Mittelalt. Bildwerke im KFM und ihre nächsten Verwandten 1924, S. 119 ff. hat eine Gruppe von Werken zusammengestellt, die die Lücke in der Ulmer Plastik zwischen etwa 1450 und 1500 schließen sollen. Er betrachtet sie nicht als Werkstattgemeinschaft, sondern „nur in bedingtem Sinne als Einheit". Es handelt sich auch mehr um eine Motiventwicklung. In wesentlichen Punkten stimme ich Weise zu, wenn ich auch die Gruppierung etwas anders sehe.

Von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab wird ein Mantelthema in immer neuer Wandlung durchgearbeitet. 1. Zuerst der Mantel unter den Armen hochgenommen, auf der einen Seite ein keuliger Bausch unter den Arm geklemmt, auf der anderen Seite das

Abb. 172. Hans Multscher: Hl. Georg in Sterzing

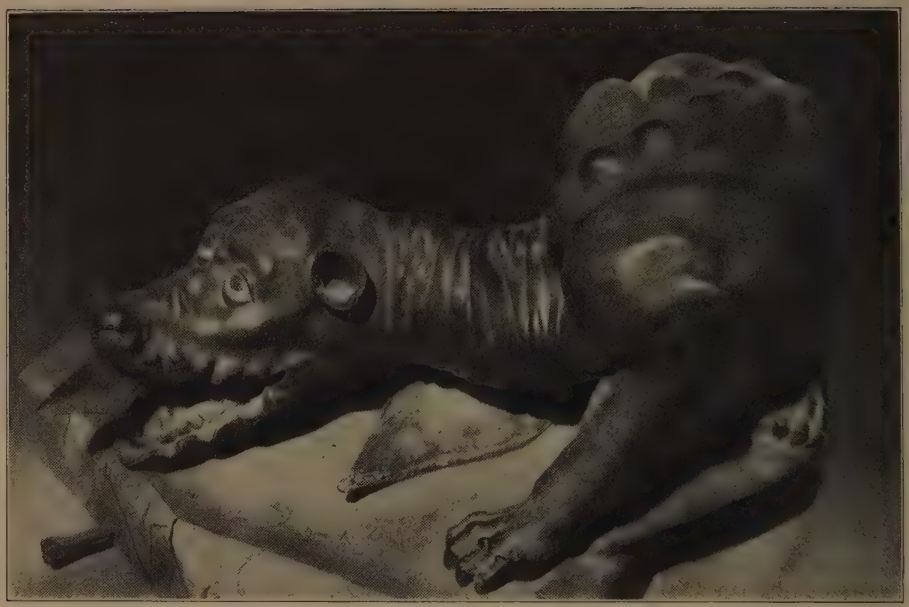


Abb. 173. Hans Multscher: Drachen des hl. Georg in Sterzing

hochgenommene Stück entweder von oben (Hochwang), oder von unten (Ravensburg) unter den Arm geschoben (Weise, Abb. 85 und 86).

2. Diese Einschalung der Figur durch den Mantel läßt die Mitte der Figur frei. Versuch der Schließung dadurch, daß der Bausch der einen Seite schräg vor den Leib hochgenommen wird und von dem Arm der anderen Seite festgehalten, in Ravensburg noch mit harten langen Linien.

3. Das Motiv entwicklungsfähig. Bei der Maria in Schweinhausen, Weise Abb. 88, der über das Knie hochgezogene Mantelteil mit seitlichem und oberem breiten Umschlag.

4. Ottilie in Aachen, Weise Abb. 96, nimmt von der Ottilie in Ebersbach, Weise Abb. 87, Anordnung des Kopftuchs und den fließenden Schwung des linken Mantelrandes, verbindet ihn aber mit dem Motiv der Maria von Schweinhausen zu reichster räumlicher Erscheinung. Der Keulenbausch wird höher genommen, so daß er aus der Silhouette herausragt. Der obere Überschlag nicht gleichmäßig breit hängend, sondern halb wieder hochgenommen. Schwingender Reichtum fließender Bewegung darin und ein Höchstmaß von Überschneidung in den Gewandteilen, dadurch räumlich kompliziert. Die Magdalena in Aachen läßt den Mantel auf der einen Seite in mächtiger Linie herabfluten. Die Körperbewegung dadurch nicht mehr so unfrei wie in den früheren Stadien,

wo beide Arme Gewandzipfel unterklemmen. Der große Fall der Linien auf der einen Seite, größter Kontrast zu dem eng zusammengenommenen Auf und Ab schwingender Bewegung auf der anderen Seite.

SCHLUSSWORT

1. Die Heggbacher Maria, Rest einer einst reichen Ausstellung der Klosterkirche, ist heute etwa 4 m hoch an der Südwand des Chors angebracht. Niemand beachtet sie in dem zur Irrenanstalt umgewandelten Kloster. So sehr sonst die Erhaltung aller Kunstwerke am ursprünglichen Ort zu wünschen ist, hier wäre es wirklich Denkmalspflege, wenn die Figur in ein Museum überführt würde.

2. Franz Kieslinger, Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien 1927, hat ein Oeuvre des Meister der Tamsweger Maria zusammengestellt. Vergl. auch Pinder, Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 291.

3. Über die Madonna in Weißenau; H. Beenken, Eine Madonna vom Meister des Blaubeurer Hochaltars. Cicerone 1923, S. 454.

ORTSVERZEICHNIS

(Die fettgedruckten Seitenzahlen weisen auf die Abbildungen hin)

Aachen 50, 262.
Aichach 254.
Allmendingen 220, 259.
Arnegg 235, 236.
Assisi **85**, 88.
Auerbach 227.
Augsburg **78**, 139f., **150**, 152.

Baden-Baden 249.
Basel **86**, 100.
Berlin **62**, 67, **69**, **71**, **73**, **75**, **77**, **79**, **80**, **81**, **83**, **87**, 94, 95, 101, **103**, **105**, **113**, 115, **120**, 122, **130**, **139**, **151**, 152, 255, 259.
Bihlafingen 226, **227**, 260.
Billenhausen 233, **234**.
Blaubeuren 243.
Bozen 66.
Breda **33**, 34, 180, 253.
Bremen 50.
Breslau 42, **121**, 122.
Brügge 96, 133.
Bruneck 226.
Brüssel 180.

Champmol bei Dijon **29**, 30, **33**, **34**, **44**.

Dijon 30, 32, 36, 44, 63, 149, **153**.
Donzdorf **238**, 240.
Dormitz **246**, 248.
Dornbirn 227, **260**.
Dornstadt 99, 100.

Ebersbach 240, 262.
Erfurt 88.
Eriskirch 120.
Erlangen 134, **135**, 257.

Frankfurt a. M. 118.
Frauenchiemsee 64, 255.

Gent 31.
Gossensaß 226.
Grimoldsried 236.
Grönenbach 254.
Günzburg 231, **232**, 240.

Haldenwang 120.
Heggbach **239**, 243, 263.
Heidelberg 107.
Heiligkreuzthal 123, 150, 210ff., 257, 258.
Heiningen 139, 257.
Heisterbach 78.
Hochwang 240, 262.

Illereichen **122**.
Ingolstadt 56, 57.
Isny **228**, 260.

Karlsruhe **102**, 104, 105, 210ff., **211**, **212**, 258.
Kirchheim 223, 259.
Klosterwald 130, **131**, 133, 256.
Köln 28.
Konstanz 100, **101**, 102, 104, **119**, 120, 253.

La Ferté-Milon **35**, 36.
Laiz **117**, 119.
Landenberg 230, 231, **233**.
Landsberg **61**, 114, **115**, 118, 119, 121, 151, 174, 176, 234, 256.
Lautrach **235**, 236, 237, 238.
Lichtenthal 229, **231**.
Lorch 76, 139.

Maihingen 120.
Maria-Mödingen 16, 134, 242, **243**, 244, **245**, 247, 248, **249**.
Memmingen 99, 254.
Mindelheim 252, 255.
München 43, **60**, 61, **63**, 98, **178**, **217**, 219, 235, 236, 239, 252.

Neufra **236**, 238, 239, 240.
Neustift 64.
New York **30**, 34.
Nieder-Wildungen 253.
Nördlingen 249, 252.
Nürnberg 50, 249, 259.

Oberopfingen 120.
Oberstadion 146, 222, **224**, 231, **232**.
Ochsenhausen 229, **230**.

Pamplona 32, 253.
Paris 254, 259.
Polling 98.

Ravensburg 100, 262.
Regensburg 56.
Reichenhofen 26, 28, 90, 100.
Rennertshofen 248.
Rom **84**, 88.
Roth a. R. **234**, 237.
Rothenburg 150.
Rottenburg 50, **123**, 147, 182, 230.
Rottweil 123, **124**, **125**, **126**, **127**, 128, 129, 166, 256.
Roubaix 36, **37**.

Sankt Wolfgang 180, 184, 249.
Schärding **174**, 175ff.
Scharenstetten 146, **147**, 148ff., **149**, **156**, **157**, **158**, **159**.
Schussenried **116**, 119.
Siena 88, 94.
Staufen i. B. 119, **147**, 148.
Sterzing 13, 16, 144, 156ff., **160**, **161**, **163**, **164**, **165**, **167**, **169**, **171**, **172**, **173**, **175**, **176**, **177**, **179**, **181**, **182**, **183**, **185**, **187**, **191**, 192ff., **193**, **194**, **195**, **196**,

197, **199, 201, 203, 205, 207,** 220, 230, 231, 237, **242,** 246, 257, 258, **261, 262.**
Straßburg 104.
Straubing 58, 255.
Stuttgart **99,** 210, **213, 215,** 216ff., **218, 221,** 222, **228, 229, 235,** 238, 258.

Tamsweg **244,** 248, 263.
Tiefenbach **128, 129.**
Tiefenbach a. F. **133.**
Tiefenbronn 223, 243.
Tournai **31,** 32, 33, 63, 105, 253.
Trochtelfingen 129.

Überlingen 12, 119, 150, 252.
Ulm 10, **11, 13, 15, 17,** 18, 20, **21, 22, 23,** 26, 28, 36, 40, **41, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57,** 58, 59, 90, 99, 126, 129, 136, 138, **141, 142, 143,** 144, 146, 150, 153, 182, 187, 190, 219, 223, **240,** 252.
Unteressendorf 132, 257.

Weißenau **247,** 248, 263.
Weißenstein **134,** 136.
Wettenhausen 136, **137, 138,** 139, **140,** 144, 246, 257.
Wiblingen 40, **47,** 60, 138, 144, **146,** 150.
Wien 249, 254.
Wiesensteig **132.**
Winterbach 134.
Wolfegg **89, 91,** 256.
Wurzach 60, 67, 98, 102, 117, 123, 130, 136, 139, 142, 192, 198, 207, 208, 230.

INHALT

Vorwort 7

Einleitung

Multschers Leben und die Ulmer Kunst vor seiner Zeit 9

Erster Abschnitt

Die Kargnische im Ulmer Münster 19

Die künstlerische Herkunft der Kargnische 27

Weitere Bildwerke der Frühzeit 39

Zweiter Abschnitt

Der Wurzacher Altar in Berlin 65

Die stilistischen Quellen der Malereien Hans Multschers 97

Bildwerke aus dem Stilkreis des Wurzacher Altars 109

Der Georgsaltar in Scharenstetten 145

Dritter Abschnitt

Der Sterzinger Altar 155

Die Gemälde des Sterzinger Altars 189

Weitere Werke des Sterzinger Malers und seiner Werkstatt 209

Bildwerke aus dem Stilkreis des Sterzinger Altars 225

Schlußwort

Die Muttergottes in Maria-Mödingen und die Ulmer Plastik nach Multscher 241

Anmerkungen 251

Ortsverzeichnis 264

SAM HOUSTON STATE UNIVERSITY
0 2118 01010 0178

DATE DUE

PRINTED IN U.S.A.

9/11/2014
3297674 40
HF GROUP - IN